

عبد الزمرة التي تنجح إليها تلك العصبية وتخصها بالتفويه والتفضيل .

كذلك لا نستطيع أن نقول إنها عصبية السبق إلى موضوع الكتابة المختارة ، فإن المولى الكبير والمولى الصغير قد سبقا معا إلى الكتابة في موضوع المقالة الانشائية والمقامة الأدبية ، وكتب كلاهما في الصحف السياسية كما كتب على يوسف دائما وكما كتب المنفلوطي أحيانا ، ولكنهما لم يحسبا في عداد تلك الزمرة ، ولم يسمع لكتاب « عيسى بن هشام » ذكر بين نماذج الانشاء التي اختارها للتلاميذ مدرسو اللغة العربية كما اختاروا مقالات « النظرات » و « العبرات » و « المختارات » و « مجدولين » و « في سبيل التاج » ، وكل كتاب ألفه المنفلوطي أو ترجمه بمعونة غيره .

ولم تكن العصبية عصبية المعهد الذي انتمى إليه على يوسف والمنفلوطي ، لأنهما أزهريان لم يتمسا التعليم الأزهرى والمدرسون الذين يزكوتهما في دروس الانشاء أو يتشيعون لهما في « الحزبية الأدبية » أكثرهم من خريجي دار العلوم ، وبينهم وبين اخوانهم الأزهريين منافسة لا تخفى .

في فترة من تاريخ ثقافتنا ، وفي أيام لا تتجاوز أيام الحرب العالمية الأولى ، كان السائل يسأل : من كتب الكتاب في لغتنا العربية ؟ فيسمع الجواب من الكتلة الغالبة بين قراء تلك الفترة : انهما اتسان : الشيخ عيسى يوسف والشيخ مصطفى لطفى المنفلوطي !

وربما حرص المجيب على تقديم لقب الشيخ على الاسم ، خلافا للعادة في تداول أسماء المشهورين .

وكانت عصبية لا شك فيها ، قد تسميها بالعصبية الأخوية ، أو العصبية المحلية ، أو العصبية الفخرية ، ولكنها - بأى الأوصاف وصفناها - وزنة لازمة لتصحح التقدير في موازين الأدب والأدباء ، فلا تصح هذه الموازين ولا تعرف الحقائق التي كمنت زما وراء أسباب الأقبال والأعراض على مدارس الكتابة عندنا بغير الوقوف على معنى تلك العصبية . ونسأل : ما معناها ؟

فلا نستطيع أن نقول إنها عصبية بين المعممين والمطربشين ، لأن السيد توفيق البكرى والشيخ عبيد العزيز شاوليش والشيخ حفى ناصف قبل ذلك كانوا من المعممين ، ولكنهم لم يحسبوا في

شأت أزمة الصحافة المعطلة أو المقيدة أن اشتغل بالتعليم ، ناظرا لمدرسة المؤاساة الإسلامية ومدرسا للادب والترجمة ، ثم مدرسا بالمدرسة الاعدادية الثانوية فمدرسة وادى النيل الثانوية .

وعلى صفحات كراسة الانشاء التقيت بالأسلوب المتقوطني لأول مرة ، وعينت بنقسه لأول مرة في دروس التعليم ، قبل عنايتي بنقده في مجال الثقافة الواسع بضع سنوات .



كانت الوصية الأولى لطلاب « الانشاء » عند اسئلة اللغة العربية باجماع الآراء : اقرأ كتب المتقوطني واكتب على مثاله .

وكانت موضوعات الانشاء كلها تنتهى بالبكاء على بطل من الأبطال المألوفين في النظرات والعبرات ، وهم كلهم أناس يكون ويكي عليهم لانهم مخدولون منكسرون أو مضيعون في ذم اللثام وقرناء السوء ، وقليل منهم من هو مسئول عن خيبته أو قادر على انصاف نفسه والاعتصام لها ممن يجنى عليه ، وكان من ديدن التلاميذ اذا كان الموضوع في غير هذه الأغراض أن ينحرفوا به الى عبارة محفوظة يستطردون بعدها الى مناسبة للبكاء والشكوى يسردونها أحيانا بكلماتها المسطورة في القصة أو المقال .

في ذلك العهد كنت أناهز الخامسة والعشرين ، وكانت قراءتي المفضلة في فلسفة الحياة موزعة بين فكرتين تجتمع حولهما جملة الأفكار عن المثل الأعلى للشباب الناظر الى مكانه من الدنيا ومن الناس : وهما فكرة « السوبرمان » للفيلسوف الألماني فردريك نيتشه ، وفكرة البطولة أو عبادة البطولة لتوماس كارليل فيلسوف البريطان الأيقوسيين الذي كان بعض أبناء وطنه يلقبونه بالأيقوس « المتجرمن » لأن كتابته عن الأدب الألماني كانت أكثر واقسرب الى الاعجاب من كتابته عن أدب بلاده .

وقد كتبت عن نيتشه مقالا في مجلة « البيان » قبل الحرب العالمية لعل كان أحد المقالات الثلاث أو الأربع الأولى التي كتبت عنه باللغة العربية ، وتحدثنا كثيرا مع الشيخ البرقوقي صاحب « البيان » عن كتاب « الأبطال » فلم بهذا حتى عهد الى زميلنا الكبير « محمد السباعي » بترجمته والإنشاء به قبل

انما كانت تلك العصية في حقيقتها عصبية المعرفة باللغة الأجنبية والجهل بها ، فهي لا تشمل المطلع على لغة أجنبية ولو كان من اصلاء المعممين كالسيد توفيق البكري ، وهي لا تستثنى أحسدا يجهلها ولو كان من غير المعهد الذي ينتمى اليه المعجبون .. وقد لحق بالكاتبين المعممين كاتب مطريش كان له سهم في هذه العصية لأنه لم يحصل من اللغات قطعا يعتمد عليه في المطالعة والكتابة ، وهو مصطفى صادق الرافعي خريج بالمدرسة الابتدائية وريب الأسرة « المشيخية » .

وقد كانت « العصية اللغوية » لا تخلو من ناحيتها الفكاهية كما هو الشأن في كل عصية من قبيلها ، ولكن أصحابها لم ينفردوا بهذه الناحية الفكاهية ، لانهم كانوا يقابلون من الطرف الآخر بناحية تضارهمها أو تزيد عليها في نزعتها المضحكة اذ كان « المتفرنجون » يومئذ يزهوون برطانتهم المستعارة زهو الحديث النعمة أو زهو الغنى الذي نسميه اليوم « غنى الحرب » وان كان غشاه من غيرها ، وقد كان بعض هؤلاء المتفرنجين ينسئ لغته - لغة الأم كما يقال - في عرض الخطاب فيلوى لسانه بالكلام الدارج في الإنجليزية أو الفرنسية ، كأنه يجهل ما يقابله باللغة العربية الفصحى أو العلمية ، وكان المعنيون بالادب منهم يبالغون في اشتراطهم تعلم اللغات لتكون ملكة الكتابة حتى خلطوا بين القدرة على الكتابة وبين القدرة على توسيع موضوعاتها وتصحيح معلوماتها واختيار مناسباتها المصرية بعد مناسباتها التقليدية ، ومازالت العصبيتان على انفراج بعيد في الرواية الى ما قبل الحرب العالمية الثانية بقليل ، ثم أخذت هذه الفرجة شيئا فشيئا في الاقتسراب حتى التقى الخطان أو كادا قبيل هذه الأيام ، لأن دارسي العربية عرفوا اللغات الأجنبية وتعلموها واطلعوا على ثقافتها وعلى المترجم من روائعها ، ودرس « المتفرنجون » آداب شعرائنا وكتابتنا الذين سبقوا أيام الحضارة الفرنسية وتقدموها ، فكفكفوا من غلوائهم الأولى وعلموا أن ملكة الكتابة قد توجد على أحسنها وأبلغها عند أدب لا يعرف كلمة من اللغات الأوروبية .



وذاث يوم من أيام الحرب العالمية الأولى ، والرواية المنفرجة أخذة في التلاقي والاقتراب ،

سائر الكتب المختارة للترجمة والتلخيص في برنامج  
المجلة .

ونشبت الحرب العالمية الأولى بعد قليل فلم يكن  
لقراء الأدب الغربي يومئذ حديث في غير فلسفة  
« نيتشه » داعية القوة والعظمة عند الألمان ومحرك  
القوم في رأى بعض النقاد الى الحرب والمغامرة في  
سبيل السيادة على العالمين .

ولم أكن قط مؤمنا بفلسفة نيتشه ولا معجبا  
بسوبرمانيه على صفته المترددة بين أشنات أقواله  
ودعواته ، فقد كان مثال القوة المحبوبة عندي ، ذلك  
البطل القوي الذي يعطي الضعفاء من قوته ولا يأخذ  
من ضعفهم لنفسه ، مجتمعين كانوا أو متفرقين .

ولم يكن بطل كارليل كذلك مثلى الأعلى في تقدير  
العظماء ، وإنما كان النفور من استكانة الضعف  
عندي أقوى من الإعجاب بسطوة البطولة ، ما لم  
تكن بطولة فداء وزجر للطفة من الأبطال ، وقد  
حفزني التفكير اللاعج في هذه المسألة - أثناء السنة  
الأولى من سنوات الحرب - إلى تأليف رسائلي عن  
« مجتمع الأحياء » للموازنة بين فلسفة القوة  
وفلسفة السوبرمان وفلسفة المثل الأخلاقية العليا ،  
وجعلت ذلك على السنة الحيوان من الضلالت والقرود  
والحمائم والأسد وابن آدم وبنت حواء إلى ختام  
الرسالة بخطاب الطبيعة ، وفي خطاب الفرد أقول  
عن الخير أمام القوة :

وبحسب الخير أنه منذ اهتدى إليه الناس تراجعت القوة  
وتمرت النفوس على شريعتها ، فاصبح أقوى الأقوياء لا يجرؤ  
على الاعتداء والجور باسم القوة العياء ، إلا أن يتصل لها  
الملاذير ويندرج لها بسبب من الحق والعدل ، فيطس القور  
القديم : أمل ما نستطيع - وخلفه القول الجديد : أمل ما  
يقع لك عمله ، وعامل الناس بما تحب أن يعاملوك به .. ولست  
أضئ أن القوة العياء قد خضعت للحق كل الخضوع ودالت له  
في الصغار والكبار فهذا ما لا يدميه الحق وما ينبغي للحق أن  
يدعي ما ليس له ، ولكن عنت أن الناس لا يسلمون اليوم  
بظلمة وان اضطروا إلى الخضوع لها ، ولا تقنع شتماتهم  
بشريعتها وإن لم تكن لهم حيلة في تبديلها ، وبما ضجة العالم أن  
سلموا ، وبما سوء المتكلم أن اقتنعوا - إذ ليس وراء ذلك إلا  
أن يسترضي الأقوياء فيفقدوا العزيمة والفداء ، وينزل الضعفاء  
من الحياة ينزلهم من الرجاء ، فننعدم القوة العاقرة الجديدة  
بين هؤلاء وهؤلاء ، وينهار سلم الشؤم والارتقاء ، إلى حضيض  
السوء والفناء ، فاذكروا يا قوم - أقوياءكم وضعفاءكم - أن  
التسليم للقوة الغاشمة يفسد القوى منكم والضعيف ، وأنه  
لا شيء يشرف التسليم له إلا التبرؤ كما يشرف الضعفاء غير الحق ،  
فانفلتوا لكم قبلة وأماما ، واجملوه لكم صاحبيا وازما ،  
واذكروا أن العالم لم يسلك طريق هذه الآداب وله نعمة عن

سلوكها ، ولم يلجأ إليها ولا وسعه الاستنفاد منها ، لأن الطبيعة  
لا تملك الخيار بين طريقين .. »

ولقد بلغ بي الاستمزاز من الاستكانة للضعف  
مبلغ النفور الحسى مما لا يطاق النظر إليه بالأعين  
أو لا يطلق شمه بالأنوف ، وبعض ذلك ظاهر من  
القسيده التي نظمته خلال الحرب العالمية وقتلت  
فيها أوجه الخطاب إلى الشباب الضعفاء :

نحوا وجوهكم عنى فقد شئت نسي المقابر في إصلاح أحياء  
في كل دار شباب ينهضون بها إلى الملايين جيران وإسداء  
لا يحفلون أغاثوا وحى ناجية أم أصبحوا على أرماس وأحباء  
يعلم بهم ذكر من ينادوا ومن يحقوا وأنتم عاد آباء وأبنساء  
أنتمكم بشر ؟ أنى برئت الذن من آدم حين يدعوونى وحوا

\*\*\*

ويتصور القارئ « معلم انشاء » يعالج في طويته  
كل هذا النفور النائر على أعراض الاستكانة والخور  
ثم يرى أمامه - عند جمعه لأول محصول من  
محاصيل الكراسات الانشائية - تلا من تلك  
الكراسات لا تخلو أحداها من ميزاب دمع أو مأم  
شجو وأنين ؟

لقد كانت « مظهارة » ضعيف لم أجد ما أقابلها  
به غير مظهارة سخرية تصلح لها ، أوحاها إلى  
منظر حجرة المطبخ التي تطل عليها الفرقة المدرسية  
وفيها خزين اللوازم المدخرة لأعداد الطعام من  
البصل والثوم والأرز والدقيق وما إليها ، وكانت  
المدرسة الإعدادية التي اشتغلت بالتعليم فيها مع  
صديقي المازني مدرسة « نصف داخلية » .. أى أنها  
تقدم طعام الفداء للطلبة ولبن يشاء من المدرسين مع  
خصم ثمن الوجبات آخر الشهر من المرتب وعليه  
الزيادة من حساب القهوة أو الشاي أو الأشرطة  
الصيفية .

واستدعيت الطباخ إلى الفرقة ، وسألته سؤال  
العارف كما يقال : أعندك بصل صعيدى حار ؟

قال الرجل مستغربا : كل البصل الذى عندنا من  
الصعيد ، ومن الصنف الجيد ، والغالب عليه أنه  
حار شديد الحرارة !.

قلت : حسن . هذا ما نريد ، فإذا جارك أحد من  
تلاميذ هذه الفرقة فاعطه ما يطلب من هذا الصنف،  
ولا تتركه يمارك حتى تذيبه الكفاية منه لمسيل  
الدموع .. مقدار متسدديل أو متدليلين ، وقدم

الحساب - باسمي - الى ضابط المدرسة السيد عبد الحميد ...

وكان السيد عبد الحميد هذا من اطراف الضباط الذين عرفتهم في المدارس الثانوية، وهو الذي كنا نسأله عند الحضور صباحا : هل دق الجرس الثاني؟ فيجيب وهو جاد لا يتشتم : من زمان يا استاذ .. قبل الاول !.

\*\*\*

ولكنني كنت اتناوله من جانب المطالعة الأدبية العامة ولم انظر الى الجانب « التريوي » ولا شعرت بالاتصال بينه وبين غاشية الضعف عند ناشئتنا قبل ان اشهد هذا الأثر في أكبر معاهد التعليم « الأعلى » في تلك الآونة .

وسرعان ما وصلت قصة الدموع والبصل الى السيد المنفلوطي من طريق الطبخ أو طريق الفرقة أو طريق الضابط الطريف ... فقد أشار إليها في اول لقاء بيننا بعد ذلك بالمكتبة التجارية ، ولم يكن إلقاء كثيرا في المجالس الخاصة ولا أذكر أنني لقيناه في مجلس خاص غير مرة أو مرتين ببيت الأمة ، ولكنني كنت أشتري أكثر كتب العربية من المكتبة التجارية فألقاه هناك بين حين وآخر ويجري بيننا الحديث كثيرا في المسائل العامة وقليل في المسائل الأدبية والثقافية .. وفي هذه المرة لقيناه يوقع على بعض الأوراق فقال لي بلباقته « البلدية » التي اشتهرت عنه : بسم الله . أو « بسم الا » باللهجة الدارجة ، وهي كما يعلم القراء دموع الى الطعام .

فقلت له سائلا : « بسم الا » في التوقيع فقط أو في قبض القلم ؟

فأجابني قائلا : « بسم الا » في قبض القلم لا تستحق « مش قد المقام » .. انها أرخص من البصل ! .

قلت مجازيا له في سياقته : ولعله أحلى من العسل على حد نداء الإخوان في منفلوط .

ولاح لي في المناقشة الوجيزة التي جرت بيني وبينه على أثر ذلك أنني لم أنفذ منه الى موضع اقتناع في كل ما ذكرته عن أدب الشكابة أو أدب البكاء ، وأيقنت انه غير قابل للتحول عن الشعور التقليدي بأن العاطفة هي الرقة وأن الرقة هي البكاء ، وكل ما سمعته منه حول هذا المعنى يتلخص في أنه يسأل الله أن يلهيه إعطاء الرحمة حقها وإعطاء البأس حقه ، ولعله عني بذلك تصويره للعاشق المبارز في قصة « ماجدولين » وتصويره للبطل المغامر في قصة « في سبيل التاج » ، ووصابه الحسنة فيما كتب عن القضية الوطنية ، وهو غير قليل بتوقيع منه أحيانا وبغير توقيع .

وانصرف الرجل وهو لا يصدق أذنيه ، حتى واجهته بالضابط الطريف واقهمت هذا سر « المظاهرة » فتممها من فتونه المعهودة ، ومنها أن البصل لازم للمعمل في حصة الانشاء .. ومنها أن الطبخ قد أصبح ملحقا بالمعمل في دروس هذا الأستاذ ! .. الى آخر ما اخترعته بديهته التي لم تكن تغذله في مثل هذا المقام .

والثفت الى الطلبة قائلا : من كان منكم يخزن في مينيه فائضا من الدمع فالبصل اولى بمهمة تصريفه من كراسة الانشاء !.

\*\*\*

ولا يحسبني القاريء المصري الحديث أنني بالغت في شعوري بافراط المنفلوطي في البكاء أو بافراط فئة من شباب تلك الآونة في التمسك بالفتور ، فأنني لم أقل من دموع المنفلوطي الا بعض ما رواه به شوقي وهو يقول من أبيات كثيرة : من شوه الدنيا اليك فلم تجد في الملك غير مدين جيعان ابتل من فيه ، أو وجه ، ترى لعنت دمع او وسنوم دماغ ؟

أما الشباب الناعم فقد كان موضوعا مألوفاً مطروقا بين موضوعات التمثيل الفكاهي والحاديات المسرحية « المتولوجات » .. وكان أشهر الممثلين الغنيين سلامة حجازي يخصهم بغير قليل من نعماته واحداها قصيدة الدكتور شذوي التي نظمها بعنوان : « فنى العصر » وقال في مطلعها :

بالله قسلى يا فنى العصر ماذا تركت لربة الخدر فلم تكن سورة « السوبرمانية » ولا البطولة المعبودة هي التي كانت تحضرني حين رأيت الكراسيات أمامي تفيض بكلمات « النظرات » و « العبرات » ، وبعضها منقول بحسروته من مقالات هذا الكتاب أو ذاك .

وقد عرفت أسلوب المنفلوطي في الصحف قبل التقائي بأسلوبه المنقول في كراسات الانشاء ،

وكانت أيام الأعياد مجتمع الأدباء بمجلس الزعيم الكبير سعد زغلول ، فقلقت المنفلوطي مرة من هذه المرات ومعنا جعفر . ولي باشا - وزير الحريسة يومئذ - وهو كثير الاطلاع على منظوم العسرب ومنثورها ، واستأذنه لا أعرفهم ، فجري الحديث عن أساليب بعض الكتاب فقال سعد : أننى أتناول أسلوب هؤلاء الكتاب جملة جملة فإذا هى جمل مفهومة لا بأس بها فى الصياغة ، ولكننى أتبع هذه الجمل الى نهايتها فلا أخرج منها على نتيجة ولا أعرف مكان احداها مما تقدمها أو لحق بها .. فامل هؤلاء الكتاب يبيعون بالفرق ولا يبيعون بالجملة !

قال الشيخ المنفلوطي : يغلب يا باشا ان يشيع هذا الأسلوب بين الصحفيين الذين يكفون من الفراغ ولا تيسر لهم المادة فى كل موضوع .

فابتسم الباشا وقال للشيخ : أنك يا أستاذ تتكلم عن الصحفيين وهنا واحد منهم . ثم التفت الى وقال : ما رايك يا فلان ؟

قلت : هو ما يقول الشيخ المنفلوطي مع استدراك لطيف ..

قال : ما هو ؟

قلت : ان هذا الأسلوب هو أسلوب كل من تصدى لملء فراغ لا يستطيع ملأه سوا كتاب فى الصحافة أو فى غير الصحافة .

وعاد الشيخ المنفلوطي فقال : ان العقاد لا يحسب من الصحفيين لأنه من الأدباء .

قال الباشا : أو كذلك ؟ ثم تفضل بوصف موجز لكاتب هذه السطور ليس من حقنا ان نرويه .

ولسنا نريد ان نحصر الأدب المنفلوطي كله فى تلك الزاوية التى تلاقينا لديها على كراسات الانشاء ، فهكذا عرفناه ويعرفه غيرنا اذا لقيه من هنا وعلى يمينه « سوبرمان » تيتشه و « بطل » كارليل ، وعلى يساره قضية تربية فى إبان أزمتها .

ولكن المنفلوطي فى غير هذه الزاوية يعرف بمكانته الأدبية العامة فلا يعرف له نظير بين اعلام الأدباء النائرين من مطلع النهضة الكتابية قبل مولده الى ما بعد وفاته ، فليس بين أدبائنا النائرين من استطاع ان يقرب بين أسلوب الانشاء وأسلوب الكتابة كما استطاع صاحب « النظرات » و « العبرات » ،

فربما ذهب القصد فى الكتابة بجمال الانشاء فى أساليب النائرين الجيدين ، وربما ذهب الأسلوب « الانشائي » الجميل بالمعنى المقصود فى كتابة أدباء الفكر والتعبير ، ولكن المنفلوطي - قبل غيره - هو الذى قارب بين الجمال والصحة على نسقه القصيح فى سهولة لفظ ووضوح معنى وسلاسة نغم ، وهو لا يبلغ مبلغ التبرج بالصقل والزينة ولا يترك التبرج والزينة ترك التفتيش فى مسسوح النسك ، وليس لدروس الانشاء نموذج اصلى من هذا النموذج من وجهته الفنية ، وعن أدبه هذا أقول فى بعض فصول « المراجعات :

« انه أحد الذين ادخلوا المعنى والقصد فى الانشاء العربى بعد ان ذهب منه كل معنى وفضل به الكتابيون من كل قصد .. وكانت الكتابة ثيل جيله قوالب محفوظة تنقل فى كل رسالة .. وكانت أراضى الكتابة كضبط النابر تمام سنة بعد سنة ينصها وهجة اقلها ..

ولقد اطلمت على مجموعة والية مما كتب المنفلوطي للذن وما كتب بغير كلفة ، فكان لكتابته على كلا النمطين التبادلين طابع الرائد القواعد فى أمثال هذه الرسالة : رسالة التقريب بمسسين جغلاء الانشاء ورخصة الخطاب واطراح الكلفة .

\*\*\*

ويشتمل طابع الرائد فى تبادل الشقة بين موضع العفاوة وموضع الرخصة لما يكتب للذن وما يكتب لخاصة أمسه .. وكان المنفلوطي « إدراج » مقالاته الفنية فلا يفرغ موضع العناية بكل كلمة وكل فاصلة ، وكان يكتب رسالته لصحبه - ومنهم المتعلمون بل المعلمون - فلا يبالي أن ترد فيها أمثال هذه التعبيرات الدارجة : « فبدونى لفرأيا » أو « رسول لحضرتكم » أو « تملوا الأسطوانات حتى لا تكون مستعملة لم أرسلوها لى البوسطة .. » أو « فهموا ان فرسل الى شهادة المدرسة المتخرجة فيها .. » أو « اهديك سلامي » أو « لئلا تترك بغير يسلم عليك وأرجو تبليغ سلامي لحفريات الأفاضل اخوانك المعلمين .. »

وكذا من شواهد النظر الى الكتابة الفنية كأنما هى كتابة « الاستعداد والعفاوة » وما بدا ذلك من كتابة الإضراف الخاصة فرخصة العرف فيها أولى من كلفة الاستعداد ، أو كلفة « السمعة والحصنة ! »

وتعيد الينا قدرة المنفلوطي على تبسيط الأسلوب الجميل كلمة « أناطول فرانس » التى يقول فيها ان البساطة الجميلة هى القدرة على إخفاء الجهد والكلفة ، وان التور الأبيض بسيط فى النظر ولكنه أوفر الألوان تركيبا لانه « توليفة » من جميع الألوان .



## في الذكرى الثلاثين لامير الشعراء

# المنفى رائره في شوقي وشعره

بقلم: الدكتور محمد مندور

الاثامية ، التي كانت تعمل عندئذ في البحر الأبيض المتوسط ، وبخاصة أن شوقي كان قد استطاع عن طريق السفير البريطاني في مدريد أن ينظم عملية وصول ما يلزمه من مال من وكيل أملاكه في القاهرة ، وبذلك مرت فترة النفي على أحمد شوقي في دعة واستقرار نسبيين . وظل مقيما في اشبيلية طوال مدة الحرب ، ولم يحاول أن يتركها ليرتحل في بلاد الأندلس أو غيرها من المدن الإسبانية إلا بعد أن وضعت الحرب أوزارها ، وتاهب أحمد شوقي ومن معه من أفراد أسرته للعودة إلى الوطن ، غير أن الانجليز لم يسارعوا بالسماح له بالعودة ، بل ماطلوا بعض الوقت ، وهذه المدة التي مرت بين انتهاء الحرب سنة ١٩١٨ والسماح للشاعر بالعودة إلى الوطن سنة ١٩٢٠ هي التي قام فيها الشاعر بزيارة الآثار الأندلسية في نواحي الأندلس المختلفة وقرطبة وغيرها ، وكان الشاعر قد أنفق سنوات النفي في القراءة وبخاصة قراءة كتب التاريخ العربي القديم عامة وتاريخ الأندلس خاصة ومن بينها كتاب « نوح الطيب في غصن الأندلس الرطيب » للمقرئ ، ومن حصيلة هذه القراءات وما سبقها كتب أحمد شوقي أرجوزته الكبيرة عن « دول العرب وعظماء

عندما (١) نشبت الحرب العالمية الأولى في سنة ١٩١٤ بين ألمانيا والحلفاء كان الخديو عباس الثاني غالبا عن مصر في زيارته الصيفية لتركيا ، فأعلن الانجليز الحماية البريطانية على مصر وانقضت تبعيتها لتركيا ، وعزلوا عباس الثاني عن العرش ومنعوه من العودة إلى مصر ، وتوجس شاعره أحمد شوقي خيفة ، وحاول أن يسترضى السلطان الجديد حسين كامل ، وأن يسترضى الانجليز وأن يتصل من ولاء لعباس الثاني وتبعيته له ، ولكنه لم يتجح في محاولته وطلب إليه الانجليز مغادرة البلاد إلى المنفى ، فاختار إليه اختيار البلد الذي يريد أن يقيم فيه ، فاختار اسبانيا المحايدة ، وفضل ميناءها اشبيلية باعتبارها أقرب ميناء إلى مصر .

وحدث أثناء إقامته في اشبيلية أن أرسل إليه عباس الثاني يدعو إلى الإقامة معه في فينا ، ولكن أحمد شوقي الخائف من الانجليز اعتذر في لباقة عن قبول دعوة مولاه السابق بحجة خوفه من الغواصات

(١) بمناسبة وفاة أمير الشعراء أحمد شوقي في ١٤ أكتوبر سنة ١٩٣٢ ، نشر هذا الفصل من بحث الدكتور محمد مندور من الشاعر ، سينشر قريبا .

الإسلام ، ولما كانت حياة شوقي في أشبهلية حياة  
قعيدة مجدبة من تجارب الحياة الحية الناضجة - فإن  
استغراقه في الكتب والمطالعات وجهه نحو المعارضات  
الشعرية ، وكأنه يسجل بذلك في مبارزات مع  
الشعراء القدماء . وهناك من أوجه الشبه بين أرجوزة  
شوقي وأرجوزة أبي عبد الله بن الخطيب ذي  
الوزاريتين المسماة « رقم الحلل في نظم الدول »  
ما يوحي بأن شوقي قد قصد إلى معارضته . وعلى أية  
حال فإن هذه الأرجوزة رغم ضخامتها لا نعتبرها من  
روائع شوقي ، بل نعتبرها أقرب إلى النظم التعليمي  
منها إلى الشعر .

هذا ، ولقد انتزه أحد أساتذة الأدب العربي  
الشبان ، وهو الدكتور صالح الأشتري فرصة وجوده  
في فرنسا بمبونا من جامعة دمشق لكي يقوم  
- ومراجعته بين يديه إلى الأندلس في إسبانيا - برحلة  
حاول أن يتابع فيها ما استطاع رحلة أحمد شوقي  
فيها ليدرس على الطبيعة ما أخذ أحمد شوقي في  
أندلسياته عن مشاهد البحر وما استقاء مما قرأ من  
كتب التاريخ والأدب الأندلسية . وسجل الدكتور  
الأشتري نتائج بحثه ورحلته في كتابه « أندلسيات  
شوقي » الذي نشره سنة ١٩٥٩ ، وقد فصل كتاب  
الدكتور الأشتري دراسة كل ما كتبه أحمد شوقي  
نثرا وشعرا منذ ركوبه السفينة من السويس إلى  
المنفى حتى عودته إلى الوطن بما في ذلك الفصل  
النثري الذي كتبه الشاعر ، ونشره ضمن مجموعة  
مقالاته النثرية المعروفة باسم « أسواق الذهب »  
وعنوان هذا الفصل « قناة السويس » ، حتى  
القصيدة التي نظمها أحمد شوقي بعد عودته من المنفى  
في سنة ١٩٢٠ ، والقاهها في اجتماع لجان الترميم  
بدار الأوبرا في ذلك العام وفيها يشيد بذكر البلاد  
إلى آتية ، ويعترف بجعلها ، ثم يتحدث عن  
استقبال وطنه له استقبالا رائعا بعد تلك الغيبة  
الطويلة ، وفي النهاية ينتقل إلى مسألة الترميم  
التي انعقد الاجتماع من أجلها . والقصيدة منشورة  
في الجزء الأول من « الشوقيات » بعنوان « بعد  
المنفى » وقد استهلها بقوله :

انادي الزم لو ملك الجوايا واجزيه بدمي لو السبايا  
وفيها أبياته الخالدة في المنفى بالوطن والتفاني  
في حبه :

ويا وطني لفتيتك بعد ياس  
وكل مسافر سيؤوب يوما  
إذا رزق السلامة والإبابا  
وأوأتى دميت لستك ديني  
أدير اليك قبل البيت وجهي  
إذا فهدت الشهادة والشبابا

ومن أروع واجمل ما قاله أحمد شوقي من شعر  
في منفاه حينئذ إلى الوطن مثل رسالته الشعرية  
الرائعة التي أرسلها من برشلونة سنة ١٩١٧ إلى  
حافظ إبراهيم مخاطباً من خلاله ساكني مصر كلهم  
بقوله :

يا ساكني مصر أنا لا نزل على  
عبد الوفاء - وإن هبنا مقبينا  
هلا بعلمت لنسا من ماء نهركم  
شيئا نيل به أحشاء صادينا  
كل الناهل بعد النيل آسنة  
ما أبعد النيل إلا من آمالينا

ويرد حافظ إبراهيم على رسالة شوقي بأجمل  
منها قائلا :

مجيت للنيل يدري أن بليله  
صاد وسقى ويرى ويرى  
والله ما طاب للأصحاب مودره  
ولا رافوا بمدكم من ميهدينا  
لم نأخذه وإن فارقت شاطئه  
وقد تأينا وإن كنا القبيها

وفي نفس السنة يكتب شوقي إلى اسماعيل  
صبري شاكيا متوجها :

يا سكرى الرقيق يرمى من جوانحه  
بعد الهدوء ويهي من ماتينا  
يرفرق الملقا من التجماء وما  
غاض الأسى لفخطينا الأرض باكيننا

ويرد عليه الشاعر الرقيق اسماعيل صبري  
قائلا :

ياق أندلس يرق يحيينا  
يبعث يضحك منا وهو يتيقنا  
يا آل ودي مودوا لا عفتكم  
وشاهدوا ويعكم فعل النوى لبنا  
يا ناسة شغخت أذيالها سحرا  
أزهار أندلس هي برادينا

وأما القصيدتان الكبيرتان إلتان يتخللهما  
نسيم الأندلس العطر وماضيها المجيد وحديث عن  
بعض آثارها الخالدة فهما القصيدتان إلتان عارف  
في أحدهما الشاعر العباسي الكبير « البحرى »  
صاحب قصيدة « الأيوان » .

سنت نفس عما يدنس نفس وترفعت من جدى كل جيس  
وقد عارضها أحمد شوقي في قصيدة « الرحلة  
إلى الأندلس » التي صدرها بمقدمة تحدث فيها عن  
سببها البحرى وأعجابه بها وتردد أبياتها في  
خاطرهم وهو يشاهد آثار طليطلة وقرطبة وغرناطة  
وهو يستهل هذه القصيدة الرائعة بقوله :

اختلاف النهار والليل ينسى  
أذكرا لى الصبا وبأيام أنسى

ومع ذلك فإن حديثه فيها عن مصر ومشاهدتها وحديثه اليها أقوى وأروع من حديثه عن الأندلس وأثارها الخالدة ، ويخيل إلينا أن الدكتور صالح الأشر كان على حق عندما رجح في كتابه أن شوقي لم يصل في جودة الوصف في هذه القصيدة إلى مثل ما وصل إليه البحترى في وصف آثار إيوان كسرى وإن يكن من المؤكد أن شوقي قد وصل في أبيات الحنين إلى الوطن التي تضمنتها هذه القصيدة إلى الذروة في مثل قوله :

أحرام ملى بلبابه الدوح حلالا نظير من كل جنس  
وطنى لو سفلت بالخلد منه نازعتنى إليه في الخلد نفس  
شهد الله لم يقب من جفوني شخصه ساعة ولم يخل حس

وأما القصيدة الأخرى فقد عارض فيها الشاعر الأندلسي الرقيق ابن زيدون في قصيدته التي مطلعها :

أعنى التتالي بدلا من تدانينا وناب من طيب لقيانا تعالينا

إذ عارضها شوقي بأندلسيته الشهيرة التي مطلعها :

يا نائع الطلح أشباه موادينا تنجب لروادك أماني الروادينا  
ولو أننا أضغنا إلى هاتين القصيدتين الموشح  
الذي نظمه عن صغر قریش عبد الرحمن الداخل  
ثم قصيدة أخرى كتبها في رثاء أمه التي كان يرجو  
أن يتمكن من رؤيتها وهي مريضة بحلول قبل أن  
تموت ، ولكن تلك الأندلسية في السماح له بالعودة  
إلى الوطن حال دون رؤيته لها ، وجاءه البرق ينميتها  
فأثر هذا الحادث الجسيم في نفسه تأثيراً بالغاً ،  
ولم تمض ساعة حتى كتب هذه المراثية ، وقد قيل إنه  
من فرط تأثره بها تحاشى أن ينظر فيها بعد ذلك  
فبقيت ضمن أوراقه الخاصة حتى نشرت في الصحف  
غداة وفاته ومطلعها :

إلى الله أشكو من عوادي النوى سها  
أصاب سويداء الوؤاد وما أسمى

وهي مراثية ، ليست بالبداغة أندلسية في شيء  
عدا أنه كتبها وهو لا يزال منفيًا في الأندلس .

\*\*\*

عاد أحمد شوقي إلى الوطن سنة ١٩٢٠ فاستقبل  
استقبالا شعبيا رائعا ، ووجد سيدها جديدا قد

ظهر في الميدان وهو الشعب الذي قام بثورة سنة  
١٩١٩ العاتية مطالبا بإنهاء الحياة البريطانية على  
مصر وإعلان استقلالها وتخليصها من الاحتلال  
الإنجليزي . ووجد السلطان أحمد فؤاد متربعا على  
عرش البلاد ، وحاول أحمد شوقي التقرب من أحمد  
فؤاد ، ولكنه لم يتجح في هذه المحاولة إلا بقدر  
ولذلك ظل موقفه الوطني أول الأمر متراجعا  
لا يجارى الشعب إلى نهاية الشوط في حماسه  
الوطنية الجارفة ، ولا يجزئ عى مقاصبه أرضاء  
للسلطات الحاكمة التي كانت أميل إلى الترفق  
والملاينة مع الإنجليز ، ولعلنا نلمح هذا الموقف  
واضحا في القصيدة التي نظمها في سنة ١٩٢٠ عن  
« مشروع ملنر » الذي أجمع الوطنيون على رفضه  
ومقاطعة اللجنة كلها مقاطعة تامة . ومع ذلك نرى  
أحمد شوقي يدعو مواطنيه إلى قبوله قائلا في هذه  
القصيدة :

لا تسقلوه كما دهمركم يحاتم الجرد ولا كعبه

وقد كان لهذه القصيدة وقع سيئ في نفوس  
المواطنين . وأحس شوقي بزلته فعبدل عن روح  
التخاذل ، وسد عن روح وطنية شعبية في  
القصيدة التي نظمها بعد ذلك بعامين عن مشروع  
٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ وكان الإنجليز قد أعلنوا  
نهاية الحياة البريطانية وقيام الملكية في مصر  
وتولية السلطان أحمد فؤاد ملكا على عرشها وإن  
كانوا قد شفعوا هذا التصريح بتحفلات أربعة  
فرغت الاستقلال من مضمونه الحقيقي وهي تحفلات  
خاصة ببقاء جيش الاحتلال في البلاد وحماية قناة  
السويس وما سموه الأقليات ، وقضية السودان ،  
وكان المصريون والسودانيون يطالبون عندئذ باتحاد  
القطرين الشقيقين .

ويستهل شوقي هذه القصيدة بقوله :

أعدت الراحة الكبرى لمن تعبوا وفاز بالحق من لم ياله طلبا  
وما قفت مصر من كل ليلاتها حتى تجر ذيل القبطه النشبا

وعلى أية حال فإن المنتج لانتاج أحمد شوقي  
الشعري بعد عودته من المنفى يحس في وضوح  
بتطوره المستمر نحو الاقتراب من الشعب ومن  
قضاياه الوطنية والاجتماعية ، ثم تطوره مع الشعب  
أيضا نحو الإحساس القوي بالتضامن والقومية  
العربية. فشوقي يتابع المد الوطني والثوري والقومي



لشعبه ولأمنه العربية كلها ، ويحزن عندما يدب الخلاف بين صفوف الزعماء الذين قاموا متحدين بثورة سنة ١٩١٩ ، وعندما يصل هذا الخلاف الى حد تهديد قضية الوطن ذاتها يصبح شوقي هؤلاء الزعماء صبيحة الخالدة سنة ١٩٢٤ في القصيدة التي نظمها عندئذ بمناسبة الذكرى السابعة عشرة لوفاة الزعيم « مصطفى كامل » وسماها « شهيد الحق » واستلها بقوله :

الام الخلف بينكم الاما وعلى الفجة الكبرى علما  
وفيم يكيد بعضكم لبعض وتبدون العداوة والقصاما  
واين الغر لا مصر استقرت على حال ولا السودان داما

وظل شوقي يحرس بشعره المشاعر الوطنية ، ويرعى وحدة الوطن القائمة على المحبة بين المسلمين والأقباط ، وهي خطة انتهجها منذ حادثة اغتيال المرحوم بطرس باشا غالى ، ونظم عندئذ في الدعوة الى اطفاء نار الفتنة وتوثيق عرى المحبة والاخاء بين أبناء الوطن مسلمين وأقباط .

وبالعودة لم يعد شوقي ينظم في مشاهد الطبيعة في الأستانة والبوسفور وما اليها من الأراضي التركية ، بل أخذ يكتب الشارحيات والوصفيات عن مصر والبلاد العربية الأخرى حتى زحرت الشوقيات بالقصائد المصرية والعربية ، وأقامت التوازن، بل رجحته مع التركيات والخلافيات وبخاصة بعد أن وفق العالمان الانجليزيان الأثريان اللورد « كارتير » والمستر « كارتفور » الى اكتشاف قبر توت عنخ آمون الرائع في وادي الملوك بالأقصر . فنظم أحمد شوقي قصيدته الرائعة « توت عنخ آمون » التي تغنى فيها بأمجاد مصر القديمة ، وما خلفت من آثار رائعة أجمل الغناء ، ومطلعها :

فيا يا اخت يوشع خبيرنا احاديث القرون الفارينا  
كما نظم قصيدة أخرى بعنوان « توت عنخ آمون وحضارة عصره » إستلها بقوله :

درجت على السكك القرون وابتعدت عن المدن السكون  
غير السيوف مضى الزمان عليه في غير الجنون

ونستطيع أن نضيف هاتين القصيدتين الى قصائده عن النيل والأهرام وإبى الهول ووصفياته

المصرية الأخرى لتبين الثروة الشعرية الكبيرة التي خلفها هذا الشاعر غداة وطنيا لبني وطنه .

وأخذ اهتمام أحمد شوقي بالأقطار العربية الشقيقة ومعارك شعوبها ضد الاستعمار يزد شيئا فشيئا حتى رأيناه ينظم في « نكبة دمشق سنة ١٩٢٥ » ، وفي « نكبة بيروت » وفي « ذكر استقلال سوريا وذكرى شهدائها » كما رأينا يكتد الوصفيات عن مشاهد الأقطار العربية وجبل لبنان وزحلة وغيرها .

وفي تلك الفترة من حياته لم يعد يحرص على مناسبات البيت الحاكم بقدر حرصه على المناسبات الشعبية ، فنراه يغاطب الشبان حيناً ، والطلاب حيناً والعمال حيناً ثالثاً ، بل يفاجئه الموت بعد فراغه مباشرة من تأليف قصيدة طويلة يحيى به « مشروع القرش » الذي نهض به بعض الشباب المصريين في سنة ١٩٣٢ ، وهو يشيد في تلك الفترة بالمجهودات الشعبية، وبالمشروعات العمرانية التي يعود نفعها على الشعب كأنشاء طلعت حرة لتلك مصر ، وإنشاء الدولة للجامعة المصرية الحكوم سنة ١٩٢٥ .

وعلى أية حال فقد كان هذا التطور طبيعياً فشوقي بعد عودته من المنفى لم يعد الى القصر الملك وانما طمح الى عضوية البرلمان ، وتحقق طموحه بتعيينه عضواً في مجلس الشيوخ ، كما طمح الى اماره الشعر في العالم العربي وبويع بهذه الامار في مناسبة إعادة طبع ديوانه « الشوقيات » سنة ١٩٢٧ وهي السنة التي بلغ فيها شوقي قمة مجده وأحس بأنه قد حقق كل أمانيه ، وأصبح من حق أن يحرق موهبته الشعرية من كل القيود لينطلق الى فن أعجب به منذ اقامته طالباً في فرنسا وحاوله وهو لا يزال طالباً ، ثم عدل عنه الى فن القصيدة عندما استقره طموحه فأخضعه لسيطر إلقصر المالك الذي اتخذ تايماً له وبوقاً ولسان مدح ونعنى بهذا الفن الجديد ، فن المسرحية الشعرية .

# معرفة الآخر...

لا يمكن أن يوجد « أنا »  
بدون « أنت » ، ولا يصبح  
« الأنت » ممكنا إلا بفصل  
معادلة يكون فيها « الأنا »  
مساويا للأنت ومع ذلك مختلفا  
عنه .  
كولر يدج ( ١٧٧٢ - ١٨٢٤ )

بقام : الدكتور يوسف مراد

## مقدمة

كمية جديدة تزداد بعدا عن الإدراك الحسي العام ،  
بل عن الإدراك العقلي المنطقي الشائع حتى تصل  
إلى حدود اللامعقول . ومعنى هذا أن العقل نفسه  
ليس بالأمر الثابت ، بل مثل كل أداة يتطور تبعاً  
لمضمون المشاكل الجديدة . فالتطور سواء في عالم  
الأحياء أو في عالم الحضارة والثقافة لا يسير وفقاً  
لتغير بطيء ذي اتجاه واحد بل بفعل تغيرات فجائية  
طفورية .

وإذا صح هذا الرأي فإنه يترتب عليه تغيير  
جوهرى في منهج البحث وفي طرق الاستدلال .  
فمعرفة الحاضر لا يمكن أن تكتمل بمعرفة الماضى  
فحسب ، والمنهج التكوينى أو التشويلى الذى يسير  
من الخلف إلى الأمام لا يكفى لتفسير ظواهر الطبيعة  
وبصورة خاصة ظواهر السلوك الإنسانى الفردى  
والجماعى . فلا بد من استخدام منهج تكوينى  
عكسى يسير من الأمام إلى الخلف ، أى يهبط من  
الحاضر نحو الماضى استكمالاً لمعرفة الماضى في ضوء  
ما أصبح عليه ، لأن كل الإمكانيات في وقت ما لا تنكشف  
إلا بعد تحقيقها . وإذا حصرنا نظرتنا في الإنسان أمكن  
القول بأن تفسير أية مرحلة من مراحل نموه لا يمكن  
أن تتم إلا في ضوء المراحل اللاحقة ، كان هناك  
عليه غائية تجذب الكائن الحى إلى الأمام ، بجانب  
العلية الدافعة التى تدفعه من الخلف .

إن الحركة التى توجه سير الفكر في أى ميدان  
من ميادين البحث الفلسفى والعلمى تنتقل من  
النظرة الإجمالية الغامضة إلى طور التحليل لتصل  
إلى النظرة التاليفية الواضحة نسبياً . هل يمكن أن  
محاولات الفكر لاستكناه الوجود لا يمكن أن تتوقف  
لأن الحلول التى يظفر بها الفكر في وقت ما لا تثبت  
طويلاً ، بتأثير تطور الظروف والكشف عن وقائع  
جديدة ، أن تبدو جزئية ناقصة . فتبعث المشكلة  
في جو جديد وفي إضاءة جديدة ، بل يمكن القول  
بأن هناك مشكلات جديدة لم يعرفها الأقدمون .  
ولا بد من أن يؤدي بزوغ هذه المشكلات إلى تغيير  
يكاد يكون شاملاً في منهج بحثها وأسلوب صياغتها ،  
ومن ثم يؤدي إلى نحت مصطلحات جديدة للتعبير  
عن معان لم تكن مألوفة من قبل .

وإذا قسمنا تاريخ الفكر في الفلسفة  
والعلم والأدب إلى مراحل فإن هذه المراحل لا تكون  
خطاً متصلاً يسير في اتجاه واحد . وإن كانت هذه  
المراحل مترابطة بشكل من الأشكال وتبدو متصلة  
إذا نظرنا إليها نظرة خلفية تاريخية ، فهى في الواقع  
بمشابة طفرات تتجدد في كل منها زاوية النظر وتظهر  
خلالها كيغيات جديدة تؤدي إلى اصطناع علاقات

يتمون بدراسة العالم الطبيعي ثم بدأت المرحلة الثانية مع سقراط الذي أنزل الفلسفة من السماء الى الأرض أي الذي وجه اهتمام المفكرين السري معرفة الذات ، الى أن يعرف الإنسان نفسه . ثم جاء الفيلسوف الألماني هيرل Husserl ومن بعده الفينومينولوجيون والوجوديون فوجهوا التفكير نحو معرفة الآخرين .

فتلك هي المراحل الثلاث : أعرف الطبيعة ، أعرف نفسك ، أعرف غيرك .

### شبكة من الأسئلة

ان الفرق بين العلوم الرياضية وعلوم الواقع ان قضايا الأولى تتسلسل بصورة يقينية في خط منظم ابتداء من البديهيات والمسلمات حتى مآلاتها له من النتائج ، في حين أن قوانين الثانية ، وهم قوانين احتمالية تكون بناء ذا فجوات ، غير منظم تماماً ، تتفاوت الروابط بين أجزائه قوة ووضوحاً . وبينما تستخدم العلوم الرياضية مجموعة من الرموز المجردة الشفافة التي تحول دون الوقوع في اللبس والالتباس ، وتهتاز تعريفاتها بالأجرائية التامة التي تسبح بطرق المعرفة في مسوره الكاملة ، لا تزال الثانية مضطربة إلى سقل مفاهيمها وأداة النظر في تعريفها وأداة بناء نظام العلاقات التي تربط بين وقائدها . ويزداد الفوضى واللبس في دائرة العلوم الإنسانية من نفسية واجتماعية .

فلا يمكن القول بأن هناك نقطة واضحة يبدأ عندها التفكير في العلوم الإنسانية ، كما أن كل حقيقة قابلة باستمرار التعديل وإعادة صياغتها وبنائها ، مما يؤدي إلى تعديل ما يرتبط بها من حقائق أخرى . ونظراً لقصور المفاهيم وتصدد المفاهيم التشابه فان الآلة أي موضوع من شاته ان يثير عدة موضوعات في آن واحد بحيث لا يمكن معالجة أي مشكلة دون التمسك لمجموعة من المشكلات المترابطة ودون الاستعانة بمجموع العلوم الفرعية التي تكون علم الإنسان ..

ان موضوع « معرفة الآخر » يثير عدة أسئلة نذكر منها : هل معرفتي لنفسي سابقة على معرفتي لغيري أو الأمر على عكس ذلك ، أم ان المعرفتين متعاصرتان ؟ هل ادراكي للآخر ادراك مباشر ، غير مباشر ؟ هل معرفتي إياه تبرز من الداخل أم



هيرل



سارتر

وهذا هو جانب من المنهج التكاملي الذي نادينا به منذ حوالي ربع قرن والذي أخذ ينتشر تطبيقه لا في العلوم الإنسانية فحسب بل في بحوث الفيزياء النووية حيث لم يعد الزمن مجرد إطار كالكان بل أصبح من معينات الظاهرة مما أدى إلى الحد من قيمة التقدير الكمي وقرب بين المعلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية لا يرد الثانية إلى الأولى كما قد يظن أنصار المذهب السلوكي المسمى بل بصورة أكثر عمقا لا تتضع إلا عند مستوى المائلة والتجاوب .

وكان لا بد من هذه المقدمة لوضع مشكلة معقنة لآخر في جوها الفلسفي والعلمي اللاتم لها . فهل طرقتنا في معرفة الآخرين هي الطريقة نفسها التي ننهجها لمعرفة الأشياء التي تقع تحت حواسنا وما هي أوجه الشبه والاختلاف بينهما ؟

### هل هي مشكلة جديدة ؟

هل يفهم من المقدمة السابقة أننا نريد القول بأن مشكلة معرفتنا للآخرين مشكلة جديدة لم يتناولها الأقدمون ولم يبحثها المحدثون إلا في القرن العشرين ؟ الواقع أن هذه المشكلة ظلت في تأملات الفلاسفة وبحوث علماء النفس مشكلة ثانوية والحلول التي اقترحت كانت إما سلبية أو سطحية ، فرعية أو قائمة على نظريات ميتافيزيقية بحثة . ولم تحتل هذه المشكلة مركز الصدارة إلا منذ ظهور الفلسفات الفينومينولوجية الوجودية . بفضل هذه الفلسفات وبفضل علم النفس الوجودي وبصورة خاصة الطب العقلي الوجودي ، يدخل الفكر الإنساني في مرحلة جديدة . وكانت المرحلة الأولى تنتهي عند سقراط حيث كان حكماء اليونان

هي مفروضة من الخارج ؟ ما هي أنواع الأدوار التي يقوم بها كل من الأنا والآخر ؟ وإذا كان تكوين المجتمع يتطلب على الأقل وجود اثنين فان الاجابة على الأسئلة السابقة قد تضيء الطريق الى معرفة نشأة المجتمع ونشأة أنماط العلاقات الاجتماعية في أشكالها السوية والمنحرفة .

## عودة الى التاريخ

ان الحركة التي خلقتها الفلسفة السقراطية وصلت الى أبعد مداها في فلسفة ديكرت حيث اتخذ التفكير الفلسفي نقطة بدئه في الذات المفكرة . ان الكوجيتو الديكارتي ، أي « أنا أفكر » هو المعطى المباشر الوحيد الذي تستنبط منه جميع المعارف ، فالشاهدة الذاتية وتحليل مضمونات الشعور هي الطريقة الوحيدة المؤدية الى المعرفة اليقينية . وقد ورث علم النفس منهجه الأول ، أي الاستبطان ، من الفلسفة الديكارتية .

ولكن اذا سلطنا بأن العقل لا يمكنه ان يصرف مباشرة سوى نشاطه الذاتي فانه يصبح من المحال منطقياً الخروج من دائرة الفكر الذاتي . فالوجود الوحيد هو الفكر ، بل هو فكري آن وحتيئاً ، والنتيجة الحتمية لهذه الحقيقة الأولى ، والوحيدة هي اما مذهب « الأنا وحدي » ... solipsisme او المذهب التصوري البحت *déalisme* ، او بمبراة أخرى ، يصبح من المحال اثبات وجود أي شيء خارج ذاتي المفكرة ، وبالتالي اثبات وجود الآخر ، وان كل ما يبدو لي خارج ذاتي ليس سوى خداع ووهم وهلوسة .

طبعاً ، لا ينكر ديكرت وجود العالم الخارجي غير أنه لا يثبت وجوده ، او بعبارة أصح ، لا يسلم بوجوده ، إلا بطريقة غير مباشرة . فانه بعد أن يثبت وجود الله اعتماداً على تحليل تصوري بحث يقول ان الله وضع فينا ميلاً كبيراً الى الاعتقاد بوجود العالم الخارجي ، وحيث ان الله صادق فان العالم الخارجي موجود (١) .

(١) الواقع ان منهج ديكرت التصوري لم يغض به الى اثبات وجود الله بل الى اثبات وجود فكرة الله . وليس من المعنى ان نطاق الوجود انما هو الفكري . وعلى ذلك فقد ترك ديكرت مشكلة وجود الآخر معلقة .

وقد أثرت فلسفة ديكرت ، بصدد هذا الموضوع ، في مالبرانش وليبنيتز وباركلي . ففنى الأول العلية عن الإنسان وحصرها في الله ، وقال الثاني ان كل إنسان وحدة نفسية مغلقة على نفسها لا صلة لها بالخارج وان الانفصالات والتبادلات التي تحدث بين الوحدات النفسية لا تتم إلا بفضل انسجام وضعه الله منذ الأزل . ويقول الثالث ان ما نسميه بالعالم الخارجي - وهو غير موجود - ليس سوى اللغة التي يستخدمها الله لمخاطبتي .

وحتى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر نجد في مجال الدراسات النفسية صدى للمذهب الديكارتي اذ يقرر تين Taine في كتابه « في العقل » ان ادراك العالم الخارجي هلوسة صادقة .

ان الاعتبارات السابقة فلسفية بحتة ، غير انها أثرت في علم النفس في طوره العلمي الأول عندما كان المنهج المعتمد هو الاستبطان . فان كان السيكولوجي من حيث هو إنسان وعالم لا يشك على الإطلاق في وجود الآخر ، لكنه يسلم بانه لا يصرف مباشرة سوى حالاته الشعورية وأنه عليه ان يستدل على حالات الآخر الشعورية عن طريق اما المسائلة أو الاستقاط وذلك بان يفترض أولاً بان الآخر شبيه به وأنه ، والآخرين ينتمون كلهم الى طبيعة بشرية واحدة . وسوف نرى نقائص هذا المنهج في الاستدلال دون رفضه كلية .

وفي مقابل المنهج الاستبطاني يقابلنا منهج الملاحظة الخارجية أو المنهج الموضوعي كما تطبقه بصورة صارمة المدرسة السلوكية (بافلوف ووطسن) والسيكولوجيا السلوكية هي سيكولوجيا بدون نفس ، بل بدون شعور وموضوعها دراسة الاستجابات الحركية للمنبهات الحسية ، والعامل الذي يتوسط بين المنبه والحركة ليس النفس ولا الشعور بل الميكانيزمات العصبية والعضلية .

و « الآخر » في نظر السلوكي موجود غير أن وجوده لا يختلف من وجود أي شيء آخر يقع تحت الحواس ، فالآخر هو بمثابة شيء بين الأشياء ويجب دراسة سلوكه كما يدرس العالم الظواهر الطبيعية كما يجب الا تحمل المصطلحات المستخدمة في وصف السلوك وتفسيره أي رائحة استبطانية ، بل أي رائحة نفسية . فالدهشة التي قد يشيرها الآخر عند رؤيته لا تختلف عن الدهشة التي تدفع العالم الطبيعي الى البحث .

وإذن يمكننا أن نطلق على علم النفس الاستبطاني أنه علم نفس في صيغة المتكلم ، فعلم النفس السلوكي هو علم نفس في صيغة الغائب .

وترجع علم النفس بين هذين المنهجين المتضادين هو السبب الرئيسي في تشرع علم النفس الاجتماعي وتحطه بالقياس إلى فروع علم النفس الأخرى ، وذلك لأن مشكلة معرفة الآخر وفهمه هي النواة المركزية لنشأة علم النفس الاجتماعي وتنميته .

ثم جاءت الفينومينولوجيا مع هيرل ( ١٨٥٩ - ١٩٣٩ ) وما تبعها من الفلسفات الوجودية فحاولت القضاء على التقابل بين الذاتية البحتة والموضوعية البحتة . فالمنهج الاستبطاني المحصور في الأنا ينتهي إلى ذاتية بحتة والمنهج الموضوعي الذي ينظر إلى الشخص الآخر نظره إلى أي شيء في الطبيعة يؤكد وجود موضوعية بحتة . أما الحركة الفينومينولوجية فتتذكر إمكان تحقيق هذين الموقفين المتضادين فتقول أن الشعور يتصف دائماً بالقصيدة أي أنه دائماً شعور بموضوع ما ، شعور موجه نحو الموضوع بحيث يمكن القول بأن الموضوعية حالة في الذاتية ، أو أن الموضوعية في المتكلم . وعلى ذلك تكون المعرفة في فينومينولوجيا العلاقة بين ذات وموضوع ولا يمكن تصور أحدهما بصورة مطلقة خارج هذه العلاقة .

وعلى الأن أن نوضح كيف تنتقل هذه العلاقة من حالة الأضمار والتضمين إلى حالة الانفصاح والتمييز ، أي كيف يتم التمييز بين الأنا والآخر ، ثم كيف يتحول الآخر إلى أنت وأخيراً الأنا والأنت إلى نحن .

### المؤانسة بين الأنا والآخر

لا يمكن أن تبدأ الحياة الاجتماعية إلا بوجود شخصين على الأقل وبشرط أن يقوم الاتصال بينهما بأي وسيلة من وسائل التعبير المحمل بمعنى . ويمكن أن نطلق على هذا الاتصال لفظ « المؤانسة » (١) communication . والمؤانسة تتضمن إدراك الأنا للآخر من حيث هو شخص لا من حيث هو شيء . والسؤال الذي يواجها هو معرفة ما إذا كانت

المؤانسة تتم بصورة مباشرة أو غير مباشرة . وفيما يلي صورة للحوار القائم بين النظريات المختلفة .

١ - يقول أنصار نظرية المماثلة analogie أني أعرف بخبرتي اليومية أنني شعور مرتبط بجسم ، وعندما أدرك أجساماً شبيهة بجسمي أحكم بالمماثلة أن هذه الأجسام مرتبطة بشعور . وعلى ذلك شعوري بالآخر من حيث هو جوهر أصيل ليس بالامر المباشر .

سبق أن أشرنا إلى النتيجة التي يصل إليها كل من علم النفس الاستبطاني وعلم النفس السلوكي . فالأول يتخلل الشعور بالذات نقطة البدء للوصول إلى الظواهر الذهنية ، وينظر إلى الإنسان من حيث هو « وجود لذاته » (١) être pour soi ولا بد من أن ينتهي منطقياً إلى « الأنا وحدي » مقررًا أنني أنا وحدي موجود وأن سائر الموجودات ليست سوى صور متقلبة تقذفها الذات نحو الخارج ، أما علم النفس السلوكي فإنه يقذف بالإنسان في عالم الموضوعية ولا يستقي من ملاحظته للفرد سوى ما يظل ثابتاً خلال سلوك ما . فهو ينظر إلى الإنسان من حيث هو « وجود في ذاته » ، فالإنسان جسم من بين الأجسام . ومن نفس طبيعتها ، هو شيء لا خصوصية له . ولذا الكيفية ينكر كل من علم النفس الاستبطاني وعلم النفس السلوكي وجود مشكلة نوعية للعلاقات المشتركة بين الأشخاص ، ففي نظرهما لا تعدو أن تكون هذه العلاقات شبيهة بالعلاقات القائمة بين الأفكار وبعضها ، أو بين الأسماء وبعضها .

فمعرفة الآخر قائمة على حكم بالمماثلة سواء كان هذا الحكم صريحاً أو متضمناً في حركات ، فهي معرفة غير مباشرة . والواقع أن معرفتي للآخر وإدراكي له كشخص مصرفة مباشرة وفورية وموقنة منه نابع مباشرة من هذا الإدراك فاما أن يكون قبلاً أو تجنباً أو هجومًا ، وانتظر منه أن يبادلني هذا الموقف وهذا ما لا أتوقعه من شيء كالحجر .

(١) الوجود لذاته أو الوجود لذاته هو الشعور . ويعرف سائر الوجود لذاته « بأنه الوجود الذي يبين وجوده بذاته من حيث هو خارج عن أن يحقق تطابق نفسه مع نفسه » . أي أن وجود الشعور يتضمن مدحه ، في حين أن الموجود في ذاته *Être en-soi* هو وجود لا يحتمل المدح .

(١) التي مدين لصديقي الدكتور بشر فارس بهذا اللفظ ولفظ المماثلة communion الذي سباني ذكره فيما بعد .

ويمكن تلخيص الاعتراضات التي توجه الى نظرية  
المحاالة فيما يلي :

١ - اننى لا اخلع الشعور على الاجسام البشرية فقط ، بل  
على الحيوانات التي اخالطها ، على كلبى مثلا . ان نظرية  
ديكارت في ان الحيوانات آلات ميكانيكية قديمة الشعور نظرية  
فلسفية لا يقبلها الفهم العام . وقد اثير شبكة اسقاطي  
على الطبيعة كلها او على كائنات هيبة على مثل هذه الحالات  
لست بصدد عملية محاالة . ولا يمكن ان اتق بكل خبرة نفسية  
لهناك خبرات اصيلة وخبرات زائفة مظلمة . وافرض الوصف  
الفينومينولوجى هو الكشف عن الخبرات الاصلية .

ب - للتعرض (١) الى المحاالة لا بد من حكم ولا بد من امكان  
التصريح به . ولا يمكن ان نفترض مثل هذا الحكم لدى الحيوان  
او لدى الطفل الرضيع ، مع وجود الخبرة النفسية للاخضر  
لديهما . فالحيوان يدرك ما يصعله صوت عدوه من تهديد دون  
سابق معرفة به ، يهرب من شروب الفراسة كما بين ذلك علماء  
النفس البشيطلون ، وبالأحرى الطفل الصغير الذى يستجيب  
باستجابة ترمية ، هي الابتسامة ، لوجه امه خلال الشهر  
الثانى ، والذى يدرك دون سابق خبرة ما يضره شخص غريب  
ازاده من موافق .

ج - ان نظرية المحاالة تعرض اسبقية شعور الشخص  
بذاته وشعوره بالاشياء الخارجية قبل شعوره بالآخر . غير ان  
علم نفس الطفل قد بين بوضوح ان الطفل يتصرف اولا الاشخاص  
الذين يحيطون به ، ثم الاشياء ولن يصل الى الشعور بذاته الا  
في نهاية السنة الثالثة بعد ان يبدأ يستعمل لغير التكلم (٢) .

د - اننا نذكر لدى الآخر انفعالات ومواقف ثم نخبرها  
قط في الماضي ، فالشعير يعرف كيف يستعمل الشعقة في حين  
انه لا يتذكر بها ، مثل شخصية ريتشارد الثالث في مسرحية  
شيكسبير . وهذا يتعارض مع نظرية المحاالة .

هـ - اننا نلعدك جسم الآخر ادراكا بصريا في حين اننا نذكر  
جسنا من طريق الاحساسات الحسية والمظلية . فالمحاالة  
هنا معدومة ايضا .

(١) الفرق بين تعرف الشيء والتعرف اليه هو ان الاول فوري  
والثانى على مراحل .

(٢) راجع مقال الدكتور هنري فالون .

*Le rôle de l'Autre dans la conscience du Moi.*

في مجلة النفس المعربة عدد يونيو سنة ١٩٤٦ والترجمة  
العربية مع التعليق بقلم : يوسف مراد ، اثر الاحمر في تكوين  
الشعور بالذات عدد اكتوبر ١٩٤٦ ص ٢٥٢ - ٢٦٧ . وارجع  
ايضا الانس النفسية للتكامل الاجتماعى للدكتور مصطفى  
سويح الفصل الثالث . النادر داو المعارف بعصر - الطبيعة  
الثانية ١٩٦٠ .

ان بعض هذه الاعتراضات تنصب ايضا على  
نظرية التقمص الوجداني او الاستشعار *Einfühlung*  
التي قال بها فيلسوف الجمال الالماني ليبس *Lippe*  
ونظرية يونج *Jung* في الاسقاط . كيف يمكن ان  
نستشعر في الآخر ما لم نشعر به من قبل ؟ لماذا  
تسقط بعض المواقف على فئة من الاشياء دون  
غيرها ؟ لماذا يكون موضوع هذا الاسقاط الانسان ؟  
ان يونج يفسر لنا في ضوء نظريته في الانبساط  
والانطواء ، لماذا يكون موضوع الاسقاط همسا  
الشخص بعينه دون غيره . فيقول ان هذا المنبسط  
شعوريا منطوق لا شعوريا فهو يبحث عما يكمله  
باسقاط ميوله اللاشعورية على شخص آخر .  
ولكن السؤال الرئيس لا يزال قائما :

لماذا يكون موضوع الاسقاط هو الانسان ؟



نتنقل الآن شطر الفينومينولوجيين والمفكرين  
الذين يفسلون الوجود .

يحاول المذهب الفينومينولوجى وصف الخبرة  
الشعورية وتحليلها لادراك ماهيات ادراكا حديسيا :  
ماهية الادراك ، التذكر ، الفصل الارادى ، وذلك  
بإبعاد كل ما هو زائف ومضلل في الخبرة الشعورية  
للوصول الى خبرة حقة اصيلة بيئة .

تشعبت من هذا المذهب الحركة الوجودية ،  
مصطنعة بجانب الاسلوب الفلسفى ، الاسلوب  
الادبى والغنى ، لتحليل مختلف المواقف الانسانية  
وشتى شروب الاتصال المشترك بين الناس من اقدام  
وقبول وترحيب ، من مؤانسة ومعاذرة في الصداقة  
والحب ، او من احجام ونفور وصراع وعداوة .

ومن الوجوديين التشائم الذى يقول بان الجحيم  
هو الآخرون ، وان الآخر عندما ثبت نظره في  
يحولنى من موجود لذاته الى موجود في ذاته ، اى  
من شخص ذى شعور الى شيء جامد (١) . ومنهم  
المتفائل الذى يقدم الحب على الكراهية ويقول  
بذاتية مشتركة بين شخصين .

(١) يقول سارتر في كتابه : الوجود والعدم ص ٥٠٢ : ان  
ماهية العلاقات بين النفوس ليست الوجود معا *Mitsein*  
او « كلبية » بل الصراع .

وإذا تركنا التفاصيل والاختلافات جانباً ، فهناك قضية أساسية مشتركة بين جميع هؤلاء المفكرين وهي أن الأنا وحيدة خداع و وهم وأن هناك علاقة « باطنية » بين الأنا والانت سابقة على ادراك الأنا لذاته ، كما أنها سابقة على ادراك العالم الخارجي . وابتداء من هذا المزيج الأولي الغامض الذي يضم الأنا والانت يحدث التمايز والتمايز بينهما ، وبرز الأنا في مواجهة الانت دون أن يتصل عنه تماماً .

ومن أبرز المفكرين الفينومينولوجيين الذين تناولوا موضوع معرفة الآخر Max Scheler في كتابه « طبيعة المشاركة الوجدانية وأشكالها » . يذهب شيلر مع هرل إلى فورية معرفتنا للآخر . يبدأ بالتمييز بين العدوى الانفعالية والمشاركة الوجدانية sympathie لا يوجد في الأولى أى قصد وجداني إزاء غبطة الآخر أو تائه ، ولا مشاركة لخبراته الداخلية فهي مجرد محاكاة لاشعورية لتعبيرات الآخرين ، كما في حالة الدرع الذي ينتشر في أفراد جماعة تحت تهديد نجائي . ويقول شيلر أن أقصى درجة العدوى الوجدانية الانصهار الوجداني حيث يتم التوحد التام بين شخص وآخر . كما في حالة توحد الأم بطفها ، أو توحد الطفل بشخصيات الخيال أو توحد البدائي بطوطمه totem أو حالات التوحد المرضى في بعض الأمراض العقلية .

أما المشاركة الوجدانية الأصيلة فهي فعل قصدي يتجه نحو الآخر من حيث هو موجود لذاته . ويذكر شيلر ثلاثة أشكال للمشاركة الوجدانية :  
أولاً - الانفعال معا Miteinander fühlen كما في حالة الأب والأم أمام جثة طفلهما .

ثانياً - مشاركة الآخر في حالته الوجدانية من حيث هي حساسات الآخر Mitgefühl ، وهذه المشاركة بمثابة صدق وجداني بين الشعورين مع احتفاظ كل شعور بتميزه عن الآخر .

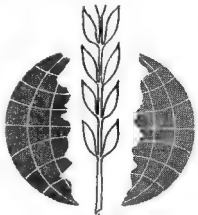
ثالثاً - الفهم الوجداني Nachfühlen دون مشاركة تامة كما في حالة الشخص الذي يفهم ما يشعر به الفريق من حصر وخوف دون أن يعاني حالته الانفعالية . ثم هناك الحب الذي يتجاوز حدود المشاركة الوجدانية لأنه يتخذ من القيم موضوعه ومرماه .

فهذه الأشكال المختلفة من المشاركة الوجدانية ، وكذلك الحب ، تصل الأنا بالآخر بصورة فورية مباشرة . فالآخر هو موضوع حدس لا استدلال . وفهمنا للآخر هو مشاركته في حياته الروحية .

غير أن لهذه الخبرة المباشرة بالآخر حدوداً ، وشيلر نفسه يعلم بأن مثل هذه الخبرة قد تكون حادثة ومضللة ولا بد من الاستعانة بطرق الاتصال غير المباشرة من محادثة وملاحظة الأيماءات والتعبيرات الانفعالية ودراسة الموقف لاستكمال معرفتنا للآخر . وحتى تأويل هذه الرموز الانفعالية والحزب والعلنية في حاجة إلى النقد للكشف عن دلالتها الحقة .

وعلى الرغم من الاعتراضات التي توجه إلى رأى الفينومينولوجيين والوجوديين في مشكلة معرفتنا الحدسية للآخر من حيث هو شعور فإن هؤلاء الفلاسفة قد وضعوا هذه المشكلة في جو يتناسب مع العصر الذي نعيش فيه وهو عصر يسود فيه الصراع والقلق من جهة وبذل محاولات يائسة للتغلب على هذا الصراع وهذا القلق .





# سانتايانا ... والمكانيت السدة

بقلم: الدكتور عبد الرحمن بدوي

لكن هل يمكن القضاء على الحروب ؟ ان بعض الناس يقولون ان الحروب وجدت دائما ، ولهذا فاتها حثوحيش المستقبل أبدا . لكن هذه النبوءة مغالطة فاحشة ، لان صحتها تنوقف على الزعم بان نفس الطبيعة ، الكونية والانسانية ، تعمل عملها في كل الأزمان . اننا نستطيع ان نقول - وقولنسا الصدق : « كل الناس الذين كانوا قبلنسا ماتوا ، ولهذا فكل الناس في المستقبل سيكونون ايضا كائنات حية مهياة عضويا للانسال لا للخلود ، وأى كائن من نوع آخر لن يكون انسانا . فاستنتاجنا هنا يبرر لا بالملاحظات العملية ، بل بالطبيعة الانسانية نفسها . لكن لو كان أحد الناس في العصور القديمة قال : « ان الآباء يضحون دائما بالولد البكر ، ولهذا فسيكون الأمر على هذا النحو ايضا في المستقبل » - لو قال هذا لكان قوله خطأ ، ذلك لان الذي حمل الآباء في العصر القديم على التضحية بالولد البكر لم يكن أمرا أساسيا في عملية الانسال ، أمشي ان ذلك ليس متضمنا في معنى الآية كما ان الموت متضمن في الحياة .

الحرب أسوأ اضطراب يمكن تصور ، لكننا نحمل على تنظيم السلوك ، فامثال المبدأ المجردة تعد درسا ممتازا يدفع الى اقامة النظام عند الدولة الأخرى . وفي هذا المعنى يكون العدو شأنه شأن أية قوة طبيعية مثل الفيضانات والطواعين ، والعواصف في البحار ، مدعاة الى اقامة طرق للحكم والدفاع تكفل صده ، ولهذا فان الحرب تقوى النظام في داخل حدود كل معارب . لكن القضاء على هذا النظام عند العدو وتشتيت قواه وسحب قوته - هذا كله هو بعينه الغرض من الحرب .

ولهذا فان في الحرب تناقضا ذاتيا إذ هي تقيم النظام هنا من أجل القضاء على النظام هناك . والحروب المتعدية حروب بين الحكومات ، لا بين الشعوب . ولهذا فانه بعد التسليم بصلان شعب العدو وبحافظ عليه ، وتقدم اليه المساعدات ، وأحيانا يضم ، والضم هو أبغض تحية يمكن ان يقدمها شعب الى شعب آخر . وعلى كل حال فلا بد من اقامة نظام دقيق بين الشعب المغلوب ، ونظام تمد فيه معاهدة سلام . ولهذا فان المحاولة المنظمة لخلق الاضطراب في صفوف العدو أمر عريض مؤقت فحسب .

ولهذا يجب ان نضع السؤال على النحو التالي : هل وجدت الحروب في الماضي دائما لان الحرب من



مقتضيات الطبيعة البشرية ؟ أو هل الحرب ترجع الى ظروف عارضة ، واستشارة دون ميرر ، أشبه ما تكون بالخوف الخرافي الذي كان يسوق الشعوب البدائية الى الظن بأن التضحية بالولد البكر فيها ضمان النجاة للقبيلة كلها ؟

لقد قال هيرقليطس ان الحرب أم الأشياء كلها . لكنها في الوقت نفسه تناقضية على الأشياء كلها ، لان الأشياء الفيزيائية غير مستقرة بطبيعتها ، ومن السخرية والمفارقة ان قوامها يعمران للقوى هو بطبعه معاد لوجودها . لكن في هذا المد الخسداع هناك تقلبات . فكثيرا ما تكون القوى المتبادلة فائدة الوعى ، وإذا بالحياة تسلك سبيلها في الاتجاه الظاهر . لقد صدق المؤرخون الأفديمون حينما جعلوا التاريخ قصة للحروب ، لكن المؤرخين المحدثين صادقون ايضا ، لانه في وسط هذه الحروب ، ومن خلف خطوط النار ، يمكن فنسود السلام ان تزدهر .

كذلك الحال في الأمور الروحية ، وهي الشغل النهائي للباحثين في الاخلاق ، نجدها بمنجاة من لمنة المنافسة والعيش على موت الآخرين . ان الإناس متنافسون بالنسبة الى الأعضاء المادية ، لكن كلمة تحرر المرء من شواغل البدن ، قلت الآلهة وأنفسه من خوفه من تعمد الغير ، لانه لا شيء غريمه عند العقل المحض .

يبد أن هذا التخلص من الحرب متجه الى أعلى ، الى بعد عقلى وعالم غير محسوس . اما بالنسبة الى السياسة فالأمر مختلف ويمكن صياغته في السؤال التالي : هل القوى التى تقرر مجرى التاريخ لا مفر لها من أن تنخد صورة الجيوش الزاحفة للاستيلاء أو القضاء على الآخرين ؟

والجواب من هذا السؤال بالنفى قطعا ، لان القرار يمكن أن يتخذ بطريقة مباشرة أقرب ، وذلك بواسطة نفس القوى التى ستحقق النصر في الحرب اذا ما نشبت الحرب . فقيم الحرب والقتال اذا كان من الممكن التنبؤ بالنتيجة ، وفرض شروط السلام وقبولها دون حاجة الى الالتجاء الى التدمير المتبادل ؟ ذلك أن الحكمة وانتعب اللذين يقيلان السلام في النهاية يمكنهما يميز من التعلل أن يقبلا السلام في البداية أمنى قبل نشوب القتال . وليس يمنع من ذلك التعلل غير الجبل والحماقة والاستهتار

ولكن هذه الأهواء يمكن ترويضها في الحكومات بل وفي الشعوب في بعض المواقف . فحينما يكون الصدد والثروة والطاقة والنظام كلها في أحد الجانبين ، فان المقاومة تبدو لا ميرر لها . لكن من المشاهد رغم ذلك أنه كثيرا ما تنشب الحروب في مثل هذه الظروف اليائسة ويشتمل أوارها بعناد وبطولة ، اذ وراء كل الاعتبارات العقلية توجد غريزة الحيوان المطارد الدافعة له الى الفرار ، وإلى الموت ان أمكن الى مواصلة القتال حتى الموت . ان العقل لا يفلح أبدا في اقناع احد بتغيير طبيعته . ومهما كان الموت مؤكدا واقعا ، فان ذلك لا يمنع الحياة أبدا من أن تسمى الى حتفها بظفلها . ان من الناس من لا يقبلون التفاهم والمصالحة ، ومهما أمكن القوة المنظمة أن تقضى عليهم ، فيسبطل دائما نفر منهم يتسللون بين الصفوف كما تتسلل الأعشاب بين الأشجار في الحدائق .

ورغم هذا كله فان ثمت سبيلا للقضاء على الحرب ، الا هو : أن تقتصر مهمة جميع الجيوش على حفظ الأمن ، أمنى أن تؤدي وظيفة الشرطة فحسب ، على أن تقوم حكومة عالمية لكل الدول فتضع القوانين الثقيلة باقرار السلام ، وتكون لها القوة اللازمة لتطبيق هذه القوانين .

ان الحروب التى تشب في الظلام بين حكومات كل منها ترجو النصر — هذه الحروب هى مقامرات ، وتنطوى على نفس الانفعالات التى تنطوى عليها المقامرة على المال : فيها الطمع والاستدانة والأفلاس وفيها خصوصا الشهوة فى الإثارة ، والثقة بالحدف ، والتطلع الى محاولة وتجريب نظام يقال أنه يائى بالمعجزات . أن مثل هذه الحروب همجية ، ليس فقط لانها قاسية عنيفة ، بل وايضا لانها هستيرية . فغريزة القطيع تنبعث وتحشد فى نفوس الأفراد حتى العاديين منهم ، حمى هستيرية . هنالك تندفع الآلاف القلوب في تيار قضية غامضة ، لا لشيء الا لانها قضية مشتركة عامة .

وهنا فرصة أمام السياسى الحكيم ليبرهن على مهارته . لقد وهبته الطبيعة أداة مرنة مطوعة : فالكل مستعدون للتفسيال حتى الموت في سبيل القضية المشتركة ، لكن لا أحد يصلم على وجه

التحديد حقيقة هذه القضية المشتركة . لهذا يستطيع ذلك السياسي أن يحدد هذه القضية على النحو الذي يهواه ، ويستطيع أن يقرر ما هو الهدف المشترك الذي من أجله سيحمل شعبه بأسره السلاح . لهذا تراه يحاول تمجيد نتائج ستنتج عن هذه المعركة العمياء ، وهو بهذا يحاول أن يضفي العقلية على حركة هي لا معقولة بطبيعتها ، لأنه لا شيء يصبح عزيزا لدينا أكثر من ذلك الذي نتحمل في سبيله تضحيات غير معقولة . هنا تتلاعب بلاغة الزعماء بانفعالات الشعب الآلية ، فتضع أمامه مثالا عالية مثل الاستقلال الوطني أو المجد ، وهي أمور تنفعل لها الأمم انفعالا بالغا تستهين معه بمخاطر الحرب . بل كثيرا ما يكون المبرر لوجود هذه الأمم على هيئة أم هو هذه المصالح المفروضة غير الضرورية ، وتكون هذه الأمم إنما تدب بتكوينها بوصفها أمما لهذه المصالح التي تفرض علينا فرضا دون داع ولا ضرورة . ولو تركت السلافة الرسمية والنظام العسكري الأمم الحديثة وشأنها فلعلمنا أن تنقسم إلى وحدات محلية ، أو أن تندمج في دول أكبر دون أن تفقد أي ضرر مادي ، بل ولعل ذلك فيه الخير لحضارتها تزداد به عمقا وفائدة .

ولهذا فإن الحروب التي تنشب في الأمم بسبب المنافسة القومية يمكن تجنبها بسهولة ، ما دامَت الأمم نفسها ليست إلا وحدات مصطنعة مفتعلة . فلو أننا قضينا على الأنظمة التي جعلت منها وحدات ، وبالتالي هيات لها السبيل ليقابل بعضها بعضا ، فمن المستحيل قيام حروب من هذا النوع وعلى هذا النطاق .

أما الوحدات المعنوية والاقتصادية فلها شأن آخر . أن الوحدات المعنوية هي جماعات من عقول متشابهة تتكلم نفس اللغة ، ولهم نفس الدين والفنون ، وتقوى عبقريات أعضائهم بالاعتماد الاجتماعي والهنائي . أما الوحدات الاقتصادية فكل العكس من ذلك ، تتألف باعتماد الفنون غير المتشابهة بعضها على بعض ، وتمتد إلى المدى الذي تمتد إليه المبادلات الاقتصادية ، أنها أنظمة للتعاون لا شعورية ، تشبه تلك التي تجسسل الحشرات تساهم في تناسل الأزهار .

والوحدات المعنوية ، إذا كانت معنوية خالصة ، لن تكون عدوانية ، لأنه لا ضرر يقع ولا نقص يتصور

خيرا روحيا بسبب وجود خيرات روحية أخرى . لكن في عالمنا هذا لا يوجد شيء معنوي خالص ، بل المعنويات لا بد لها من أسس مادية فزيائية ، وبسبب هذه الأسس الفزيائية للمادية يمكن أن تكون مدعاة للتنافس والتنافس . فوجود لفظة أو دين آخر ، حتى خارج الحدود ، بل وفي داخل البيت الواحد ، يصبح خطرا وأهانة . هناك تضطر الوحدات المعنوية إلى الاتجاه إلى الأسلحة المادية ، فتبدأ الحرب دفاعية ، ثم تستمر بسبب التعصب . إن مقاومة التدخل في الشؤون الروحية الخاصة أمر مشروع تماما ودفاع عن الذات لنا فيه كل حق ، لكن الرغبة في ألا يكون في العالم نظام معنوي غير النظام الذي اتبعه - هذا هو التعصب الأعمى . وبين هذا الدفاع الذاتي أوجب الحرية الحسوية وبين ذلك التعصب تتوزع قلوب الأبطال والرسول : ففى كل منهم مزيج من كلا العنصرين .

وإذا نظرنا في الوحدات الاقتصادية رأيناها تلجأ إلى الحرب مرارا ، أحيانا بكدا ، وفي معظم الأحيان من عى انتحارى . ولو كانت الوحدات الاقتصادية بسيطة مغلقة على نفسها ، كما في بعض الجزر الرامية ذات الصناعات البسيطة ، فلا محصل

للحرب . ولعل تحويل العالم من جديد إلى هذا النوع من الوحدات قد يكون الوسيلة إلى إقرار السلام بينها . لكن تطور العالم لا يسمح بالعودة إلى هذه الصورة البدائية ، ومن المستحيل اليوم أن نقسم العالم إلى وحدات اقتصادية منزلة ، ولا مفر من أن يكون ثم تنافس على المواد الأولية والأسواق والمستعمرات والموانئ ، ولا بد أن يتحول هذا التنافس يوما إلى الحرب والعسودان . لكن الملاحظ هو أن الحرب لن تزيد المنتصر غنى بتدمير المقهور ، لأن خيوط الترابط الاقتصادي المتبادل متعددة لا تكاد ترى ، وأي تخريب في جزء لا بد أن يؤدي إلى تخريب في سائر بلاد العالم . وما دام الأمر كذلك فمن الحق أن تبادر الدولة إلى إشعال نار الحرب بسبب العوامل الاقتصادية ، ولن تستطيع دولة ما أن تكون على يقين من صدق تشخيصها للموقف ، بل كثيرا ما يكون الموحى بالسياسة الاقتصادية عاملا غير اقتصادي . وكثيرا أيضا ما تكون الوحدات التي تدعى اقتصادية ، مثل العمال أو البروليتاريا ، ليست في واقع الأمر وحدات اقتصادية بل وحدات معنوية ، إذ تتألف من

اشخاص متشابهين ، لا من ألوان من النشاط يتوقف بعضها على بعض . وإى حرب تثيرها طبقة اجتماعية ضد طبقة أخرى قد تفلح في تحطيم الطبقة أو الطبقات المعادية ، لكن النصر لن يضى الطبقة الظائرة اقتصاديا ، بل بالعكس ، فيدون النوع في النماذج المعنوية وفي طرق المعيشة تضاعل ثروة الجباعة تضاعلا مخيفا ، وتنقص الى أقل مستوى ، لأن المبدأ الذى سيسود حينئذ هو أنه لا يجوز لأحد أن يتمتع بشيء لا يستطيع أن يتمتع به الجميع .

لهذا يرى سانتاينا أن العقل الواضح المزود بسلطة كافية قادر على تجنب الحرب لأسباب اقتصادية . ولتحقيق ذلك ينظم السكان بوسائل غير مباشرة ، مالية وتربوية ، والأنتاج يمكن تنظيمه دوليا بحيث يكون من مصلحة الدول جميعا المحافظة على السلام . لكن هذه المصلحة الاقتصادية لن تكون كافية لردع سائر أنواع الطامع ، ولن يتيسر القضاء على الحروب قضاء فعليا إلا عن طريق حكومة عالمية مركزية حازمة تستلهم من ضميرها مبادئ سلوكها وتكون متاهبة دائما لاشتعال الحرب بالقضبة على المعتدى الطامع بقوة ساحقة لا يقف إلى يمينها شيء .

كيف نقيم هذه الحكومة العالمية المركزية وما خصائصها ؟

لقد عرف العالم في تاريخه الطويل بعض الامبراطوريات العالمية الحرة ، وفي حماها امكن نمو النظام المعنوي في الجماعات التى نشأت فيها ، لكن لم يتحقق لواحدة منها الاستقرار ولا العالمية . فالإسكندر أنشأ امبراطورية شامخة عالمية بالمعنى الذى كان له هذا اللفظ في تلك العصور ، لكن امبراطوريته أخفقت لأنه أموزها الاستقرار ، ولم تكن روح الإسكندر عالمية بحيث يحترم غير المقدونيين ، لهذا لم تنتظر اليه الدول التى فتحها على أنه الحاكم المنشود . ونابليون كان في وضع مماثل . لقد كان أفضل من الإسكندر من حيث أنه كان يمثل ثورة عقلية هي الثورة الفرنسية ، لكن الثورة الفرنسية أففلت الوقائع وكانت تنشر لواء الأفكار

وحدها ، لهذا تالت قوى العالم الأخرى ضدها ، ولهذا لم تكن ثورة بل مجرد انتفاضة .

والامبراطورية البريطانية أخفقت هي الأخرى ، لأن الانجليز ممثلون بشعور الاستعلاء ، وفيهم عدم اكتراث بل واحتقار لكل ما ليس انجليزيا ، وأحيانا يطهرون بظهر من يريد أن يفرض عاداته وتقاليده على الغير . وهذا كله خليق بأن يثير الكراهية ضدهم ، بل ويدعو الى السخرية منهم . ولهذا كان مصير الامبراطورية البريطانية الفشل اللريع والزوال .

وروسيا السوفييتية فى مركز أفضل فيما يظهر لأنها تمثل قوة ضخمة ، ولأن اتجاهها دولى نظريا على الأقل وتعمل الى الحيداد فى أمور الجنس والقومية والدين ، ثم هي ثالثا تمثل دكتاتورية البروليتاريا ، أعنى سيطرة الجماهير التى لا وطن لها ولا ملك ولا مهارة . وهذه العوامل كلها تساعد على إيجاد النزعة العالمية . لكن يشترط لذلك أن يكفى التهويف من مراقبة الغربية والدين والفنون والثقافة ، وأن يتروكوا للفكر كل حرية ، وللعادات والتقاليد المحلية مجال نشاطها . وهذا أمر لم يفعله السوفييت حتى الآن ، ولا يستطيع أحد أن يتنبأ أنهم سيفعلونه في يوم من الأيام .

أخفقت إذن هذه المحاولات في التاريخ ، ولا ندرى شيئا عن المستقبل . ومحاولات القرن العشرين لا تزال بعيدة كل البعد عن الوصول الى مثل هذه الحكومة العالمية المنشودة . فمصبية الأمم ولدت ميتة ، ولما قبرت قامت نفس الدول التى أنشأتها فانشأت هيئة الأمم المتحدة غداة الحرب العالمية الثانية على نفس المبادئ المعياء التى أودت بمصبية الأمم ، بل أسوأ من هذا : منحت كل دولة من الدول الخمس الكبرى حق الفيتو ، وكأنها بهذا إنما أرادت ليست فقط أن تجعل العجز عن التنفيذ أمرا دستوريا قانونيا ، بل أيضا أمرا مقصودا صراحة وجديرا بالتقدير والإطراء !

# فلسفة سيادة الشعب .. عند "جان جاك روسو"

بقلم : الدكتور محمد فنحس الشاذلي

وانفق صباه حائرا بالرا ، ومن ثم لم تنهيا له ثقافة متصلة متراصلة ، بل اقبل في جرة الى انتهال المعرفة والكتاب الفهم والخبرة من مختلف المظان وهو غارق لآله في خضم تجربة الحياة الصاخبة .

يجمل بنا (1) ان نتطلع الى فكر « جان جاك روسو » من ثابا القضايا الوطنية للشعوب الحرة في ايمان هذه ، وتمثلت تتجلى لنا كجاذبة هذا المفكر الفد بين اعلام المفكرين الاحرار دعاة الحق والمدالة ، وانصار الحرية والمساواة والتأخي بين الشعوب .

وحسب « روسو » انه كان اول من وضع مشكلة الحكم الشعبي موضع التحليل ، وانتزع في شجاعة قيمة الحق من بين برائن القوة ، وجلى في روعة مقومات السيادة من حيث انها تتبثق بالضرورة من الارادة العامة للمواطنين . حسب هذا لكي يحق لنا ان نسقط هنائه ونفخاضه عن اخطائسه وهفواته فننتفع فيما دبحه براعه بعمق الفكرة ، واشراقه الحديس ، وصدق النظرة .

وقد جاءت حياة « جان جاك » مفعمة بالاضطراب والغوشي والقلق ، فقضى طفولته يتيمًا مشردًا ،

(1) نشر هذا المقال بمناسبة انقضاء مائتي عام على صدور اول طبعة لكتاب « العقد الاجتماعي » - وقد طبع لأول مرة في امستردام سنة 1762 .

J. J. Rousseau: (Du Contrat Social ou Principes du Droit Politique.) Amsterdam, Marc-Michel Rey. 1762.



وتعمق فهمه للحياة . وينجم عن ذلك تكامل بين الضمير والعقل يحقق للإنسان التقدم والارتقاء . ويعرض الإنسان سعيدا بالحفاظ على بقائه والاهتداء بهدى ضميره والاقتداء بأحكام عقله .

ومن أسف أن ليس لهذه السعادة دوام . فليس يسع الناس أفرادا وجماعات أن يحققوا هذه الطبيعة الطيبة الخيرة ، إذ تستبد بكل منهم الأنانية فينطمس التعاطف وينتفي الود ويتنكب الإنسان لطبيعته الخيرة في بساطتها ونقاها ويفقد فظا غليظ القلب يضعف عنده سلطان التفكير وتتضائل لديه رقابة العقل ، وينتهي به الأمر إلى إيذاء نفسه وغيره . ويرجع « روسو » بهذا كله إلى تعقد الحياة الاجتماعية وما يكتنفها من تكلف ونفاق وتهاك على الطامع .

ومن هنا أتبع نداء « روسو » للإنسان أن يعود إلى بساطة الطبيعة الأولى . وتلك دعوة أخلاقية تربية أشبه بدعوة الحكيم « سقراط » للإنسان أن يعرف نفسه بنفسه ، فمعركة النفس تكشف عن الطبيعة الإنسانية في بساطتها وهي طبيعته خيرة تضع الزمام بين يدي العقل . فدعوة « روسو » للعودة إلى الطبيعة هي بمثابة دعوة للتكفل بين الحرية والعقل في صميم الشخصية الإنسانية . ولذلك لا تعجب إذا رأينا مثابرا على دعوته . ففي بحثه « عن العلوم والفنون » يشدد النكير على الفن المتكلف ، فهو فن زائف يفسد ذوق الإنسان . وفي كتابه « عن التمسك المساواة بين الناس » يحدد في وضوح وجلاء قسمت الإنسان الطبيعي المشرب بالتعاطف والحب وال إخشاء ، والذي لم يفسده إلا ما في الحياة الاجتماعية من نفاق وجشع مبعثهما انحراف الإنسان عن طبيعته الحقيقية باتساقه وراء أهوائه ونزواته . وفي خواطره « أحلام عابر سبيل » يتوسج على نفس النهج فينبجي ذلك الإنسان الذي يسترسل مع أحلامه ويسدر في تأملاته ، وهو حائر قلق في خضم مجتمع تتلاطم فيه أمواج الرغبات المتنافرة .

### العقد الاجتماعي قاعدة للسيادة

ويتوخى « روسو » أرساء أسس الحياة السليمة التي تنبئ عليها الأوضاع الاجتماعية في أي مجتمع . ويستند في ذلك إلى قضية لا تغفل من خطورة

ولم يستسلم لقسوة الظروف المعاتية ، فارتدى بين أحضان الطبيعة ، متعاطفا معها ، متفنيا بمناعتها ، وكان بذلك يصبو إلى حياة البساطة والنقاء ، ويرنو إلى مستقبل قريب تجمع فيه بين شعوب ، مزقت عراها الأطماع والنزوات ، عروة وثقى من المحبة والصفاء .

وفي بوتقة حياته التي احتشدت بتجارب زاخرة بالتأمل والنظر والجد والعبث ، انصهرت آماله مع آلامه ورؤاه مع أحلامه ، وتبلورت في آراء وتصورات وخواطر سجلها فيما ألف من كتب (١) ورسائل وفدت على الدوام مصدر الهام خصب متجدد للفكر الإنساني البناء .

### بساطة الطبيعة ونقاها

وتتجلى نظرة « روسو » للطبيعة في بحثه عن « انعدام المساواة بين الناس » حيث بين أن الحياة وفق الطبيعة تغضى إلى تجارب العواطف وتآلف القلوب والتعاون على الخير ، فتزدهر حياة الناس وتنتمش آمالهم . وحين استبد بالبعض الجشع فانساق وراء رغبة التملك دبت الفريضة والجشع النزاع ، فامتدت المساواة .

وهو يرى أن ثمة فريرتين أصليتين تتلازمان في الإنسان ، الأولى غريزة حب البقاء والثانية غريزة التعاطف . وليس ينجم عن اجتماع هاتين الغريزتين إيذاء ما . لكن سرعان ما يحتدم الصراع بينهما فيحار الإنسان أيهما يتبع ، ويميل إلى ارتهاهما معا من حيث أن طبيعته مؤلفة منهما . ولذلك يتوخى في سلوكه أن يحقق ، في آن واحد ، رغباته ويبسط يد العون للغير لتحقيق رغباتهم أيضا سواء بسواء .

هذه العاطفة المتأصلة في أعماق الإنسان قبل أي تفكير هي الضمير . فالضمير يجعله يحقق الخير لذات نفسه وللآخرين في آن واحد ، بيد أن الضمير وحده لا يقضى ، فالإنسان محتاج للتجربة بالاندماج في حياة الجماعة . وينمو عقله بنمو تجاربه

(١) أهم ما كتب : « عن العلوم والفنون » « عن التمسك المساواة بين الناس » « العقد الاجتماعي » « أميل » « الاضرابات » « حاورا الجديدة » « أحلام عابر سبيل » .

وأهمية ، فیری أننا لا نستطيع أن نحدد طبيعة المجتمع إلا إذا تعمقنا نظمته السياسية . فكاننا نستشف طبيعة الشعب من طبيعة نظام الحكم الذي ارتضاه . ويستبعد فيلسوفنا من البداية قيام المجتمعات على أساس القوة والبطش ، سواء اتخذ ذلك شكلا مسالما أم انبرى بحسد السيف . ولئن قامت حكومات في غضون التاريخ على أساس القوة والعنف والبطش ، ولئن كان هنالك حكومات ما برحت مستندة الى هذا الأساس ، فان هذا كله لا يبرر القوة ولا يصيغها بصيغة الشرعية . فالقوة لا يمكن أن تكون مصدرا للحق وإذا حدث أن انبثق الحق من القوة فهو منعدم في عين اللحظة التي ينبتق فيها .

اننا لو تساءلنا من زاوية النظر الفلسفي البحث: هل يمكن أن تكون القوة دعامة للحق ؟ وهل يلزم أن نسلم بذلك تحت وطأة بعض الملابس الواقعية ، أم ننظر للأمن من زاوية الكرامة الانسانية ؟ لو تساءلنا على هذا النحو لاثنا الجواب قاطعا حاسما : ان كرامة الانسان في حريته ، وفي قيام الحق على أساس القوة سلب لحرية الانسان ، وإهدار لكرامته . فثمة تنافر بالطبع بين الحق والقوة رغم التسوية التجارب التاريخية .

والنتيجة التاريخية لا تعنى « روسو » بشكرا ما يعنيه ارساء الأساس الأخلاقي الواثق للحياة الانسانية (1) . وهنا يمكننا أن نربط بين موقف « روسو » من الحق ، وبين موقف الفيلسوف الألماني « أماتويل كنت » من الواجب . فالواجب لذاته هو غاية الفعل الأخلاقي في نظر « كنت » ، هو امر عام مطلق لا يتعلق بفرض ولا يرتبط بمنفعة ولا يرتهن بملابسات قائمة بالفصل . والانسان في ادائه للواجب يشرع لنفسه وللانسانية قاطبة في آن واحد . كذلك ينظر « روسو » للحق من حيث

(1) يلاحظ أن « روسو » يتبع في دراسته للمجتمع منهج التحليل المعلى ، بينما يحرص « مونتسكيو » في دراسته لروح القوانين على استخلاص السمات العامة والقواعد المشتركة بين المجتمعات على أساس استقرالي .

هو على اطلاقه . وعلى هذا فالجتمع المدني ينهض على أساس الحق ، فهو ثمرة التراخي الحسري بين الناس .

والناس في الحالة الطبيعية الأولى يستقل كل منهم بذاته ويعول عليها ، فيكون هنالك ذوات فردية لا تنصهر في ذات عامة . وحينئذ يبذل كل منهم جهودا مضنية لاقتداره للتعاون مع غيره . فهي حالة ميثوس منها والمصر الحتمي فيها للانسان تبديد طاقاته وهلاكه . فنهضة المجتمع وتطوره أمر مرهون بتضامن الأفراد وتكاملهم . وحينئذ يكفل المجتمع لأعضائه القدرة على مواجهة امياة الحياة ، فالجتمع المدني شرط لا بد منه لتحقيق السعادة والرفاهية .

ولما كان احساس الفرد بالحرية شرطا أساسيا لسعادته ، فكيف يمكن التوفيق بين أفراد يختلفون ميولا ومشارب ورغبات ، وتتعهد آمالهم وتتنوع اهتماماتهم بحيث يجمعهم إطار واحد تتوالى عليهم فيه واجبات والتزامات لم يألّفوها من قبسل ، وحتى تعظم هذه الواجبات والالتزامات مع الحق الطبيعي لكل فرد في أن يعيش حبرا ؟ فالمشكلة الأولى في المجتمع السياسي هي مشكلة المؤامرة بين الفرد من جانب والجماعة من جانب آخر . . فهناك - دون ما ريب - ارتباط بين السلطة الحاكمة وبين حرية الفرد . وعلى ضوء هذا الوضع للمشكلة يتساءل « روسو » : كيف يمكن أن نصل الى صورة من التوافق الاجتماعي تتكفل في إطارها قوى الجماعة من أجل حماية حقوق الأفراد وحقوق الجماعة معا وفي آن واحد ، من حيث ان هذه الأخيرة تعكس الوعي العام المشترك بين أعضائها ؟ وبعبارة أخرى : كيف يمكن أن تلدب شخصية الفرد كفرد في شخصية الجماعة ، بحيث يحس الفرد بان حقوقه مصنونة وحرته مكفولة ؟ واجابة «روسو» على هذا واضحة : ليس في الوسع أن ينهض مجتمع في هذا الإطار إلا على أساس الرضى والقبول أمّنى أساس العقد الاجتماعي .

فالعقد الاجتماعي - وان يكن فرضا نظريا يحتا - له دلالة العميقة في تفسير الأساس الذي تنهض عليه العلاقات المعقدة بين الناس . فلا بد أن يكون هذا الأساس تراضيا وقبولا ، لا قسرا ولا قهرا ، حقا لا قوة ، فالعقد الاجتماعي هنا أشبه برمز يتوصل به « روسو » ليعبر عن التصور الأساسي الذي تتضح من خلاله طبيعة المجتمع المدني ، من حيث كون هذا المجتمع ثمرة إرادة أصحابه .

والمجتمع - حين ينهض على العقد الاجتماعي - يستبدل بالفريضة العدالة ، ويشكل الإطار الأخلاقي ويرسم الأهداف المثالية التي ينبغي للناس التثبيت بها بنية تحقيق التقدم والتطور . فهو مجتمع باخل يبد الإنسان ويرتقي به من مجرد حيوان غبي محدود الأفق إلى إنسان ذكي نافذ البصرة . وفكرة العقد الاجتماعي تبرز بهذا دعاية المجتمع السياسي ، إذ تفترض مساهمة الناس في حكم أنفسهم ، فتأتي القوانين العامة التي يلتزمون بطاعتها وليدة إرادتهم وثمره اختيارهم . والمشكلة التي تواجهه الناس دائما هي مشكلة الحكم . و « روسو » يواجه هدم المشكلة في صراحة وحسم . فلكي يكون هناك نظام حكم يلزم أن يكون هناك قانون يطاع . ولكي يطاع القانون ينبغي أن يأتي محققا لإرادة المجموع . ومعنى هذا أن يكون في طاعة الناس للقانون وضوح لحكم إرادتهم ، فالقانون - من ثم - يعزز الاختيار والحرية ، ويستنكر القسر والعسف . إن القانون على هذا الاعتبار هو صوت الإرادة العامة .

وإذا لم يكن ثمة جديد في فكرة العقد الاجتماعي (1) فالجديد بحق في النظرة السياسية الأصلية التي ينبغي « روسو » تدعيمها تأسيسا على نظريته في العقد الاجتماعي . وتتمثل هذه النظرة في تصور

(1) تربط فكرة « العقد الاجتماعي » ارتباطا وثيقا بفكرة « القانون الطبيعي » التي لعبت دورا أساسيا في القوانين السابق مشر والتاسع عشر . وقد اتحدت هذه الفكرة من الملائون وأرسطو بوجه خاص ويشر بها الرواقيون واحتضنتها مشرو الرومان وبفضلهم انجمت في ثراث الفكر السياسي .

الإرادة العامة . فلهذا التصور أثر عميق في تعزيز معنى التمثيل الإرادي الذي لا يمكن أن تشكل حكومة إلا في ظله . فما هي تلك الإرادة العامة التي يجعلها « روسو » دعاية السيادة ؟ إن لكل فرد من أفراد المجتمع إرادته ، ولكل حرته . والناس يختلفون في شخصياتهم ويتباينون في نزواتهم وفي ذكرياتهم ، في آمالهم وأحلامهم ، ولكنهم يلتصقون جميعا عند أمر واحد : فهم يودون جميعا أن يحكموا حكما عادلا يحقق لهم الكرامة ويكفل لهم العزة ويؤكد لهم المساواة . ولا يمكن أن يأتي الحكم على هذا الوجه إلا إذا كان وليد إرادة المجموع .

والناس أفراد وإرادات ، فهل معنى هذا أن الإرادة العامة هي مجموع الإرادات الفردية ، أم هي عنصر جديد مستخلص من اندماج هذه الإرادات كلها واتصافها في بوتقة واحدة ؟ إن الإرادة العامة هي ذلك العنصر الجديد الذي يتم له التبلور في بوتقة المجتمع . فالإرادة العامة هي بذلك تعبير صادق لتقوى أهل يعيش بصدر الأفراد كلهم وفي آن واحد . وعلى هذه الإرادة ينهض الحكم فيأتي صادقا في تعبيره نزيها في مقاصده . إن الإرادة العامة هي روح عام تستند إليه السيادة .

والسيادة هي ممارسة الإرادة العامة للحكم ورسم خطوته العامة وتخطيط أهدافه ، وينجم عن ذلك نتيجتان متلازمتان :

أولاهما : أن السيادة للشعب بأسره فلا يمكن أن تكون لفرد أو جماعة بل تتمثل في الأمة كلها .

وثانيتهما : أن سلطة السيادة لا تختص برعايتها أشخاصا معينين ، بل تنصب عنايتها على المصاحبة العامة التي تهم المواطنين جميعا . يفصل هذين الشرطين تكون السيادة للشعب . ذلك لأن السيادة لو كانت لفرد لأدى انصرافه إلى ذاته إلى واد حبه للغير العام ، من حيث أن منفعتة الشخصية أقوى تأثيرا فيه ، ولذلك فليس ثمة ما يضمن أن تتضح

الأعباء موزعة توزيعاً متكافئاً على الجميع بحيث لا يحايل البعض ويبخس البعض الآخر .

لقد ربط العقد الاجتماعي بين الناس على قدم المساواة ، ومن ثمة فالسلطة تنبنى على الإرادة العامة والسيادة تنظر للأمة كلها نظرة واحدة فلا تمييز بين البعض والبعض الآخر دون وجه حق . ولا جدال في أن الإرادة العامة تفقد صحتها وتسقط عنها مشروعيتها في اللحظة التي تخرج فيها على قاعدة المساواة بين المواطنين . أن السلطة لا تستطيع أن تتخطى حدود المنفعة العامة ، لأنها لا تستطيع أن تمارس سيادتها إلا بالقانون والقانون وليد الإرادة العامة .

إلا أن مشروعية السلطة السياسية مستمدة من كونها مستندة إلى قاعدة السيادة الشعبية . فمشروعية السلطة تنهض على اثباتها من الشعب واستجابتها لخير وسعادته . ومن أجل إبراز هذه الفكرة كتب « روسو » ما كتب فأرسى الأساس الوطيد للديمقراطية الصحيحة .

لرادته دائماً مع الإرادة العامة . وكذلك الشأن إذا كانت السيادة لجماعة ، فمصلحة هذه الجماعة تظل متميزة عن مصلحة الأمة بأسرها . فحل الإشكال السياسي يتلخص ، على ذلك في توحيد هاتين المصلحتين بحيث تنلجم كل منهما في الأخرى . ومثل هذا المثل الأعلى للحكم لا يمكن أن نأمل في الوصول إليه إلا في ظل حكومة ديمقراطية على الحقيقة تنتمي فيها السيادة - فعلاً لا قولاً - للشعب . ففي حكومة من هذا النمط لا يخشى أن توجه سلطة السيادة لضرر المواطنين ، ذلك لأن هذه السلطة منبثقة من اتحاد المواطنين جميعاً في هيئة معنوية واحدة . أن السيادة هنا هي الشعب نفسه ولا يمكن أن يستبد الشعب بذاته .

يبدأ السيادة للشعب يزود المواطنين بضمان وهمي ، ما لم يستوثقوا من أنهم جميعاً يخضعون لنفس الالتزامات ويتمتعون بعين الحقوق . فليس يكفي أن تكون السلطة للشعب حتى تأتي بالمنفعة لجميع أفرادها ، بل يجب أيضاً أن تكون





يتبين لمن يطالع في تاريخ فلاسفة الغرب  
التغير الذي طرأ على الفلسفة منذ بداية القس  
التاسع عشر ، لاسيما في ألمانيا وفرنسا . وقد  
البحث عن أسباب لهذا التغير ، فلا يجد إلا تفة  
الفلاسفة ، واستجاباتهم لما اعتري حياتهم ومجتة  
من أحداث وتغيرات .



والحق أن الفارق عظيم بين فلسفات القرن الس  
عشر وفلسفات القرنين التاسع عشر والعشري  
بل أن هذا الفارق ذاته هو ما يميز الفلسفات الـ  
من فلسفات المعصرين القسديم والوسيط ،  
أسسها أفلاطون وأرسطو . فهذه الفلسفات الـ  
مستعرة ، باقية عند المحدثين حتى نهاية القس  
السابع عشر ، هذا بالرغم من أن نقطة البداية  
الفلسفة مختلفة ، وأن هذه البداية بعد أن ك  
الأشياء الخارجية في الفلسفة القديمة والوسيط  
أصبحت « الـنا » عند ديكارت وتلامذته . ولك  
طبيعة المعرفة واحدة ، ورؤية ومشاهدة ليس  
تباين فيها الأشياء للمشاهد في جو نقى شفاف  
لا تقتضي منه سوى أن يفتح عينيه ليراها . وموا  
هذا المشاهد منها واحد لم يتغير ، سواء أوصل  
مباشرة بالحدس العقل ، كما اعتقد ديكارت به  
الأفلاطونيين . ثم على نحو غير مباشر ، عن طر  
التجريد المتصل من الحس والمحسوس  
وموضوعات المعرفة ذاتها لها طابع واحد ، وصة  
لم تتغير ، سواء أكانت مثلا حسب اعتبار أفلا  
أم صورا وماهيات عند أرسطو أم طبائع حقيقية ثا  
عند ديكارت والديكارتيين . وكما امتسأز موا  
العارف بالسلبية إزاء الأشياء ، امتأزت موضوع  
المعرفة بالثبات والأولية . ومن ثم جاءت الفلس  
منفصلة عن الواقع الوجودي المحسوس ، عن الحد  
والزمن والتاريخ ، وظهر الفيلسوف مجعما عن  
تدخل في الواقع ، متجنباً أى محاولة لتغييره

ونعتقد أن التحول الفلسفي الذي أشرنا إليه  
ابتدا قبل القرن التاسع عشر ، وأن بعض عوا  
انضمت عند عمانوئيل كنت (١) مؤسس الفلس  
النقدية . ونظن أن من الواجب اعتبار الثورة الفكر  
التي أعلنها هذا الرجل في كتبه الرئيسية مجار  
في خطرهما وتأثيرهما لجميع المحاولات التي قام  
رجال القرن السابع عشر في الفلسفة وفي العلم

نفسه ، لا يثبتها كالأفلاطونيين ليرى فيها الشر  
مجسما ، ولا كديكارت لأن الاحساس والخيال  
يتطلبانها ، ولا كملبرانش لأن الوحي الديني لا يقوم  
بدونها .

ان « المادة التاريخية » انتهاء فلسفة الدين  
توجهوا في انفسهم القدرة على التأمل في المادة ، كما  
لو كانت هذه تماثل اله في معبد يوناني أو في  
متحف من المتاحف الحديثة . ان « مادة » ماركس  
مادية جدلية *Matérialisme dialectique* تعتبر  
المادة في الجدول التاريخي وحده ، في صراع التاريخ  
في صراع الانسان مع الطبيعة ، صراع تختفي معه  
المادة الخام ، اختفاء نهائيا .

هذه هي الفلسفة التي تحل محل الفلسفة  
التقليدية " فلسفة صنع وعمل ، موضوعها الأحداث  
والنفيرات والتاريخ ، لافلسفة مشاهدة وتأمل ،  
موضوعها الماهيات المجردة ، المعاني والمثل الأزلية  
الثابتة .

ليس الشبه قويا بين مايسمى اليوم « بالوجودية »  
ومايجب تسميته « بالفكر الوجودي » ، وبين هذه  
الفلسفة القديمة ؟ هذه الفلسفة تغطي الأولية للحدوث  
على الأحرار الثابتة لتاريخ الأشياء على معانيها ،  
وبالتالي للوجود على الماهية . وهذا سارتر أحد  
زعامة « الوجودية » في الوقت الحاضر ، الذي يرى  
في « الوجودية » اثباتا لسبق الوجود على الماهية ،  
يخص بالتشابه العميق بين تفكيره وبين الفلسفة  
الماركسية الى حد أن يتخذ مبادئ هذه الفلسفة  
أساسا لأرائه السياسية في كتابه الأخير « نقد العقل  
الجنلي »

نعم . . في ذات الوقت الذي تم فيه التحول  
الفلسفي المذكور ، قامت مظاهر الفكر الوجودي  
واضحة عند الكثيرين ، فهذا كيركجارد (١) يصبح  
صبيحة الشهيرة ضد هيجل وضد محاولته في  
فلسفة الدين المسيحي

« انت الذي تخلص الدين المسيحي ، هل انت مسيحي »

مشيرا بهذا الكلام الى الهوية الصميقة بين المعاني  
الثابتة التي يقوم عليها دين من الأديان وبين حال

كان كسط واعيا أشد الوعي للتغير الاجتماعي  
والاقتصاد الذي بدأ في النصف الثاني من القرن  
الثامن عشر . وأعد بوعيه هذا فلسفات القسرين  
التاسع عشر والعشرين . وكان وعيه وعيا ثوريا لما  
أحدثه التقدم الصناعي من تغير في معنى العلم ، وفي  
معنى موضوعات العالم ، وفي علاقة الانسان بالعالم  
وهو هذا الوعي الذي جعله ينكر أن يكون علمنا  
الموصوعي مشاهدة لأشياء في ذاتها ، قائمة قبل  
معرفتنا لها ، أو تأملا في معاني تلك الأشياء ، وهو  
الذي جعله يثبت أن العلم صنع مستمر لموضوعات  
العالم ، وأنها

« لا نعلم من الأشياء الا ما وكيناه وصنعناه بأنفسنا » .

حسب عبارته في الجزء الثاني من « نقد العقل  
النظري الخالص »

نتقدم في الزمن حوالي سبعين عاما فنجد كارل  
ماركس (١) مؤلف كتاب رأس المال يقول :

« ان العالمة عملوا حتى الآن على البحث عن دويلات مستقلة  
للعالم . ولكن الامر الرئيسي هو كيف يمكن تغيير العالم »

لافاق كبير بين العبارتين ، بين عبارة كسط  
وعبارة ماركس ، الا في عظم وعي ماركس للظواهرات  
الصناعية والاجتماعية ، الحاضرة والممكنة والرواها  
الوعي الذي أدى به الى التصريح بمعنى جديد للفلسفة :  
ان الفلسفة وصف للتغير الذي تم في العالم من الوقت  
الذي شرع فيه الانسان معرفة العالم ، وصف لهذا  
التغير ، وحث مستمر على أحداثه ، وصف اذن  
لتاريخ العالم ، وصنع لهذا التاريخ في الوقت ذاته  
انها وعي لحركة الاصطدام المستمر بين ذهن وعمل  
تظهر قدرته في عمل اليدين والآلات ، وبين مادة  
تتحول تحولا مستمرا بفعل اليدين والآلات ، وما دام  
الاصطدام زمنيا ، بل كان الزمن ذاته في حقيقته  
الفعلية العملية ، كانت المعرفة ، صنع الأحداث  
وتاريخها في الوقت ذاته . وما دام الارتباط وثيقا  
بين المعرفة وصنع الأحداث ، وبالتالي بين المعرفة  
وتاريخ الأحداث ، أصبحت الفلسفة « فلسفة للتاريخ  
فحسب ، أصبحت « مادية تاريخية » *Matérialisme*  
*hist rique* لان ماركس فيلسوف « مادي » يؤمن باللمادة  
الجمادة ، ويستصدر من تحولاتها العقل والمعرفة .  
انه في الواقع أقل إيمانا بهامن أفلاطون ، ومن ديكارت

المزمن الذي « يجرب » إيمانه في كل لحظة، ويجرب في إيمانه في كل لحظة، هذا لوكييه (١) Jules Lequier الفيلسوف الفرنسي، مؤلف « البحث عن حقيقة أولى » يقرر القضية التي اتخذها سارتر فيما بعد شعارا لكتابه « الوجود والعدم »

« العمل .. العمل .. وبالعامل نصنع أنفسنا »

وهو لوكييه الذي يريد تحدي الآله في تجسره حرية الشخصية، فيقرر :

« سأسبح ما استطت الباحة »

وكان يجهلها كلية .

« حتى ينفذني الآله ، اذا أراد انقلبي » .

وبالفعل يتجرد لوكييه من ثيابه ، ويقذف بنمسه في أمواج المحيط ، ويضئ في الماء نوانى ، حتى تغطيه الأمواج ويفرق .

واضح أن الهوة عميقة بين الفكر الوجودي وفلسفة التاريخ ، بل بين هذا الفكر وأي فلسفة كانت .

ثورة الفكر الوجودي على الفلسفة في القرون التاسع عشر - وسترى أنها سابقة على القرن التاسع عشر ذاته - لا تقوم بالهام من الواقعية العلمية والاجتماعي ، ولا بالهام من التطور المادي والصناعي كما كان الأمر في نشأة « فلسفة التاريخ » . أنها تنبع بالعكس من أعماق الواقع الإنساني الفردي ، من الوجود الشخصي الذي لا يقيم للعالم واحدا له وتاريخه وزنا .

« لأن الإنسان يعرف أنه ماث » كما قال بركات ، « اما العالم فلا يعرف شيئا » .

إنها ثورة الفكر الذي يرفض البحث في معنى الوجود بوجه عام ، ويرى ضرورة الابتداء بالبحث في معنى وجود الباحث ذاته ، كما يقول هيديجر (٢) أنها ثورة الإنسان الحر الذي رفض الارتباط بجبرية الأحداث الاجتماعية وتسلسلها التاريخي ، تلك الجبرية التي تقوم على إثباتها الفلسفة الماركسية

وفي نظرنا ، هناك سؤال رئيسي يجب وضعه بصدد التفكير الوجودي ، وهو : هل الفوارق بين

الفلسفة وهذا التفكير هي بحيث تمنع أي تقا بينهما وتجعل ارتباطهما أمرا غير مقبول ، كما تحول الفكر الوجودي إلى فلسفة أمرا متمم - مستحيلا ؟

واضح أن هذا السؤال الرئيسي يتضمن عد أسئلة لابد من الإجابة عليها . أولاها ما الفوارق الفكر الفلسفي والفكر الوجودي ؟ والثاني : « تقتضي هذه الفوارق انفصالا مطلقا بين الفلسفة والفكر الوجودي بحيث يستحيل على هذا الفكر يصبح فلسفة ؟ ويؤدي هذا السؤال الثاني بما ذكرنا ، إلى وضع مشكلة خطيرة يمكن التعبير على النحو الآتي : اذا صح تحول الفلسفة إلى فذ تاريخية ، اجتماعية وصناعية ، وصح الانفصال الفكر الوجودي والفلسفة بوجه عام ، ألا يصبح الو الشخصي ذاته مهددا ؟ واذا كان الأمر كذلك ، ألا الفلسفة في تطورها قد قضت على ذاتها بذاتها وأصبحت اليوم علم المجتمعات القوية التي تقوم لظاغط الفرد والشخصية ، بعد أن كانت في القديم « علم الأفراد الأحرار » كما قال سقراط

أو بعبارة أخرى : ألا يجب على الباحث في الو الحاضر أن ينتار بين فكر وجودي لآلية له ، شخصية صائبة ، وبين فلسفة تاريخية تضيق القيم الفردية ذاتها ، وأولاهها الحرية ؟

هذه بعض الأسئلة الهامة التي يجب على البا في الوقت الحاضر وضعها والتي لا يمكن للإجابة اتخاذ منهج مباشر - يحسم في الموضوع حسب تبعا لمبادئ نظرية واضحة كل الموضوع ، بل إلى الالتجاء فيها إلى التشيل وغرضنا فيما بعد أن نمر أمثلة للفكر الوجودي ، ولتعارض هذا الفكر الفلسفة منذ العصر القديم ، حتى نتيين طبيعة الفكر وضرورته ، ثم تحوله أثناء علاقائه بالفلسفا ويبقي علينا بعد ذلك أن نبحث من ناحية في « الوجودية » في الوقت الحاضر غاية أن نعرف ما كانت « الوجودية » هذه عاجزة عن بلوغ المرتبة الفلسفية ، وأن نبحث من ناحية أخرى في « الفلسفة ذاتها ، ونسأله : أيتفق هذا المعنى وة عدة فلسفات تختلف وشخصية أصحابها ، أم يقد بقيام فلسفة واحدة ، لا مفر من اتخاذها ؟

(١) - ١٨١٤ - ١٨٦٢

(٢) - مؤلف « الوجود والزمن » . ولد في عام ١٨٨٩



# بين ثقافتين



## بقلم : ابراهيم الدوياري

يكاد مدلول الثقافة يبدو اقرب الى الوشوح والتحديد حين نعهد له بمدلولات ثلاثة هي : مدلول العلم ، ثم مدلول الفن ، ثم مدلول الحضارة . فبين هذه الثلاثة : العلم والفن والحضارة ، وبين الثقافة مشاركة واسعة . وهذه المشاركة الواسعة هي التي افقت الى اندماج اوشكت الفروق معه ان تنمحى ، وأوشك ما يستقيم تعريفا لواحد منها يستقيم تعريفا لغيره .

غير اني على هذا ارى المشكلة تهون شيئا اذا نحن ترفقنا في تناولها ولم نذهب بعيدا في الفروض . فكم في الوجود من قضايا فكرية تختلف الوسائل اليها فهما وادراكا . وتنبسط تلك الوسائل وتهون مع النظرات البسيطة الهينة ، وتلتوي تلك الوسائل وتندق مع النظرات الملتوية الدقيقة . واذا الذي قر في اذهان الميسرين على انفسهم هو الذي قر في اذهان المعقدين على انفسهم ، على تفاوت في الوسائل صعوبة ويسرا . مثل ذلك الايمان بالموجد الاول ، لمبلغ العقل المستقرى منه مبلغ العقل الفطري . وما كللت الفطرة صاحبها عناء الاستقراء في الوصول الى تلك الغاية .

وعندى ان الاسماء عندما اطلق اسما على مسمى غير مفهوم ولا متميز في ذهنه . فهو حين سمي العلم

سماه وهو يعرف ما يحمله هذا الاسم . وهو حين اطلق الفن على شيء اطلقه وهو يعلم مطابقة هذا الشيء لذلك الاسم ، وكذلك الحال في الحضارة والثقافة ، فهو لم يسم غير مفهوم ولا غير متميز . بهذه النظرة التي نظر بها المتقدمون الى هذه المسميات نحب ان ننظر نحن اليها ، فهي تيسر لنا كثيرا ، نبدأ من حيث بدأ الاولون حيث كانت تلك المسميات متميزة محددة ، ونسائر تلك المسميات حين تشعبت وتشابكت شعبها ، ولسوف نجد ان العقول التي فصلت فيما بينها في سر بالامس تقف جامدة اليوم او شبه جامدة ، تفصل فيما بينها في سر او لا تكاد تفعل .

ولكن هذا لن يعطل ان تلك المسميات عاشت بدلالات ، وكانت هذه الدلالات اقرب الى التميز والوضوح ، والا كان لزاما ان يستبدل باسمائها اسماء اخرى تعيش بها متميزة واضحة ، اذ بعيد على العقل ان يمسك غير متميز ولا جلي . وطبيعة العقل تملي عليه ان يعمل عن غير التميز الى التميز ليقيم متميزا مكان غير متميز ، وجليا مكان غير جلي . وحياة الانسان التي بدأت جزئياتها يتميز بعضها عن بعض ، مضت جزئياتها يقارب بعضها بعضا ، وقدا ما كان يعد وصفا خاصا وصفا عاما . فالعلم

الا من ضعف ، وقل من النفوس نفس تحب العجز وتستريح للضعف .

من أجل هذا يعلى علينا تعطينا أنناقش قضب الثقافة . نسايرها منذ أن كانت شيئا متميز لا يداخله غيره ، ونسايرها في صورتها الفطرية والاستقرائية .

وإني لهذا أحب أن أسبق هذا الذي أردت أن أقدمه حول دلالة العلم ودلالة الفن ودلالة الحضارة إذ هذا سوف يكون تاليا حين نعرض لجلاء صورته الثقافة الفطرية والاستقرائية .

فالثقافة فطرها المحيط العربي أول ما عرفهـ صفة عامة تدل على الحدق والفهم حيناً ، فم حدق شيئا وفهمه حق فهمه وبرع فيه كان ثقفا كما كانت صفة يوصف بها الضابط لما يعى المتقن العامل به ، كما كانت تطلق على سرعة التمسلم كما كانت تطلق على الفطنة والدكاء ، كما كانت تطلق على العلم بشئون الحياة . ومن هذا الحدق لام حكيم بنت عبد المطلب حيث تقول :

إني حسان لما أكلت وثقاف لما أعلم .

تريد أنها كانت ذات خبرة بالأمور فهي ليس في حاجة إلى من يبصرها .

وهذا الاصطلاح في اللغة أمي «الثاء والقال والفاء يضربان على الأساليب : أولهما تقويم الشيء الموج ومنه تثقيفه الرماح ، أي تسويتها ، والأصل الثاء الظفر بالشئ .

ومن هذين الأصلين جاء معنى الحدق والخبر والفطنة والعلم . لا نستطيع أن نعد هذه أصولاً ؛ نعمداً فربما على الأصلين الأولين ، فكل هذه المعاني - أعني الحدق والخبرة والفطنة والعلم - من القدر ومن التقويم ، فلاستيعاب الذي يخلق الحسنة والخبرة والفطنة والعلم ظفر كما هو تقويم وتسوية وإذا نحن نظرنا إلى تلك الدلالات التي عرّف الثقافة حدقا وخبرة وفطنة وعلماً وجدناها تتفاوت شيئاً ، ووجدنا على تفاوت ما بينها تكاد تشير إلى كل ما هو فوق المستوى الصام كمالاً وكفاية تكاد تجمع الحسنى إلى المعنوية ، وأن كانت دلالة على المعنوية أوسع والصق . وهذا يدلنا على الثقافة ولدت ذات مدلول هام مانع غير متميز ، محدود ، مع التقبل الفطري . فما من شك في التقبل الفطري كان يعد كل ما جاوز المستوى ثقافة ، وهو بهذا منته إلى ما انتهى إليه التقبـ الاستقرائي .

حين حمل مدلوله الأول لم يكن يعني هذا المدلول غير ادراك أمر من الأمور بطاقة العقل المدركة ، ولا أثر معها لطاقة من طاقات العقل الأخرى . ثم تمضي الحياة فإذا هذا المدلول يعني الحصيلة التي تجتمع لإنسان حول أمر من الأمور ، وإذا هذه الحصيلة لا تجتمع إلا عن مشاركة لطاقات مختلفة من طاقات العمل الأخرى ، أهمها : الحافظة والواعية والحاكمة ، ومن هنا يصبح العلم الذي كان ينتظمه شيء تنازعه أشياء ، فبعد أن كان يتمثل في الإدراك في أبسط صورته أصبح يتمثل مع الإدراك في الحفظ والوعي والحكم ، وأصبح المحفوظ علماً ، على أنه جزء منه ، وغير علم إذا قصد لدائه ، وكان أداء لا غير ، بصور لك هذا تصويراً جلياً أداء الطفل لالفاظ تعلمها عليه فتلقطها حافظته فيؤديها عن غير وعي لمضمونها ، كما يصوره لك أداء من لا يعرف العربية مثلاً لجمل وعبارات يؤديها محاكياً بعد أن تعلمها حافظته . فهذا الأداء هنا وهناك لا يسمى علماً . وما نقوله مع الحفظ نقوله مع الوعي والحكم ، فالوعي صفة تأنم بها الرل قد تكون الهاما ، والحكم صفة تبرم بها الأشياء قد تكون فطرة وإنت مع هذا الإلهام ومع تلك الفطرة لاستوى لك صفة العلم التي تقتضي أن يكون وعيك غير الهيامي وحكمك غير فطري ، بل لتكون عالماً بجبه أن يكون وعيك من درس وحكمك من استقراء .

وإني على هذا أومن أن هذا الفصل ليس سليماً السلامة كلها ، وإني وأجد من يرد على . وإني أسوق هذا مثلاً لتلك القضية التي نعالجها ولأقول أن هذه الأسماء يوم أن وجدت كانت تحمل دلالات متميزة ، وحين امتد بها الزمن على تلك الصورة التي ضربتها لك تضام بعضها إلى بعض على مراتب مختلفة ، وكاد بعضها بعد هذا التضام يفقد طابعه الأول المتميز وكاد لا يعرف إلا بطابعه الجديد غير التمييز .

وها نحن نرى أننا إذا نظرنا إلى العالم لنعرف مدلوله بالعقل الفطري أعيننا أنفسنا من هذا التقصي وغدونا نستوى مع أصحاب العقل الاستقرائي في الحكم عليه جملة لا تفصيلاً ، نملك إلا نخلط علماً بجمل ، كما نملك إلا نخلط في الحكم على أصحابه جملة لا تفصيلاً ، فلا نخلط بين عالم وجاهل .

ولكننا على هذا نأبي إلا أن تكون أصحاب استقراء ، لأن النفوس خلقت متمطشة لأن تملك الأسباب ، لا تفرط فيها إلا عن عجز ولا تراخي

وما نظر أن هذا التقبل الاستقرائي صاحب هذه اللفظة منذ أن كانت لها هذه الدلالات ، بل الذي نراه أن هذه اللفظة عاشت في ظل التقبل الفطري كيفها ويصورها ويتوسع في التعبير عنها ، مستعليا من هذا الاحساس الذي أشرت إليه ، أمى كل مجاوزة للمستوى في صفة من صفات الحليق والقفنة والخبرة والعلم .

وما نظن أن التقبل الفطري أبعد كسيرا من الغاية حين عرف الثقافة هذه التعريفات ، ولا حين استعلى من هذا الاحساس ، احساس مجاوزة ما هو في مستواه ، وإن كان لم يملك الأسباب المدللة التي تكون مع التقبل الاستقرائي ، فهذه لا شك جاءت متأخرة حين انتقلت الثقافة من وصفها العام الى وصفها الخاص ، وفقدت اسما لفرع من فروع المعرفة بعد أن كانت وصفا تننازعه كل معرفة ، وبعد أن كان هذا الوصف يكاد يقابله التبوع .

ولكن هذه التعريفات على شيعها تكاد نجسد من بينها تعريفا يهيى للتعريف الحديث للثقافة شيئا ، ويكاد يكون حلقة الاتصال بين الماضي والحاضر اعنى هذا التعريف الذى يقول :

الها وصف للمفاهيم لا يمس المنطق كالمثال .

فهذا التعريف قد اشترط شيئا ، والاضبط لا يكون الا من تحكم فيما بين يدي العقل . ولقد اشترط اتقاناً ، والاتقان لا يكون الا من واسع خبرة ، ولقد اشترط عملا ، والعمل لا يكون الا من تأثر . وبكذا يكون المثقف ، فان فقد العمل بما ضبط وما اتقن لا يكون مثقفا .

وبهذا التعريف اخلت الثقافة تخطو في البيئة العربية تنتقل من عموم الى خصوص ، وتنتقل من الوصفية الى الاسمية ، ولكنها لم تعش باسمها بل عاشت في ظل اسمين آخرين هما : الكاتب والأديب . فلقد اختلفت لفظة الثقافة ، لأنها لم تكن تحمّل الطابع المميز ، وظهر هذان اللفظان ، لأن كلاهما كان يحمل طابعا متميزا . وما خرج كل منهما من الصفة الاولى التي هي الثقافة . ولكن حين كانت هذه عامة ، وكان كل من هذين اللفظين له دلالة خاصة ، اهلكت لفظة الثقافة وصفا للكاتب ووصفا للأديب ، وهما من الحليق والقفنة والخبرة والعلم ، ثم هما خرجا على المستوى العام ، وظهر هذان اللفظان ، اعنى الكتابة والأدب يحملان معنى الثقافة ولكن بلفظتين خاصتين .

اجل لقد ظهر لفظ الكاتب ، وهو يعنى المثقف ، وجاء لفظ الأدب وهو يعنى المثقف ، فما أريد بلفظ الكاتب حين اطلق : من يعرف أن يكتب ، وانما أريد به معنى المثقف الخبير بشئون شتى من العلم والمعرفة ، وما أريد بلفظ الأديب حين اطلق : المالك أن يقول قولا فنيا شعرا كان أو نثرا ، وانما أريد به معنى المثقف الجامع لشئون شتى من العلم والمعرفة .

فالعرب حين عرفوا الكاتب قالوا :  
انه نفس واحدة تجوزت في ابدان متفرقة .  
وهم يعنون أنه قد اجتمع له ما تفرق في آحاد كثيرة من علم ومعرفة وبصر وخبرة . وهذا هو المعنى الذى يعمل لفظ المثقف .

وزادوا هذا الاجمال تفصيلا فقالوا :  
لا يد لك الكاتب ان يتصفح من رسائل المنقذين ما يستمد عليه ، ومن رسائل المتأخرين ما يرجع اليه ، ومن نوادر الكلام ما يستعين به ، ومن الاسرار والاعبار والسير والاسرار ما يتسنع به منطق ، وأن ينظر في أجوبة العرب ومعاني المعجم وامثال الفرس ورسائلهم ومجودهم وسيرهم ووقائعهم ومكائدهم في حروبهم والوفائق والصور وكتب السجلات والتشعر والعروض بعد أن يكون مترسلا في علم النحو والفريب .

كل هذا اشترطوه في الكاتب ، ولو عرفوا مزيدا لرادوه ، ولكنهم اشترطوا له ما يعرفونه كله ليكون كاتبا ، وهم يعنون أن يكون مثقفا .

ولعل تلك القصة التى رواها ابن عسك ربه في كتابه « المثقف » من كاتب يكون فيها تصوير دقيق لمدلول تلك الكلمة وما كان يراد بها ، وأنها كانت تعنى مثقفا كما قلت لك . ولكن لأم ما اختلفت كلمة مثقف لتحل محلها كلمة كاتب لا بمعناها الخاص ولكن بذلك المعنى العام الذى كانت تدل عليه كلمة مثقف .

يقول ابن عبد ربه :

يا رجل العظم من التفرع وصار باحثة الزرة ، قال لعمرؤ ابن مسعدة : ما زلت تسألني في الرضى - عمر بن فرج - حتى ولتة الإهوان ، فقلت في مرة الدنيا بائنا غلبا فقلت ولم يرحه لنا بفرهم واحد . أخرج اليه من سائلك . فقلت في نفسى : أمد الزيادة أسر مستحذا على مامل سراج . ولكن لم يجد بدا من طاعة أمير المؤمنين . فقلت : أخرج اليه يا أمير المؤمنين ، فقال احلف لي أنك لا تقيم ببغداد الا يوما واحدا . فقلت : لم التحضرت الى بغداد فأمرت ففرش لي ذوق . لم خرجت فلما صرت بين دير هرقل (١) اذا رجسلى يصيح : يا ملأج . فقلت : ملأج ، فقلت للملأج : قرب الى النبط . فقال : يا سيدى ، هذا ضعاد مان قد ملك اذاك . فلم التفت الى قوله . وأمرت النبطان فأخذه . فقلت في كوتل الزورق (٢) فلما حضر وقت الغداة عرفت أن آدموه الى طمانى قدمونه فجعل ياكل اكل جالغ بنجامة الا انه نطيف الاكل . فلما رجع الطعام أخذت لحداده فقلت :

(١) في الطريق من البصرة الى بغداد .

(٢) كوتل الزورق : مؤخره .

يا هذا ، ما سئمتك ؟ قال : حالك لم قال لي : جعلت فداك قد سألني من صناعات الفخريك ، فما سئمتك أنت ؟ ذكرت ان اذكر له الاثورة وقتل : انصر له على الكتابة ، قتلت : كتاب : قال : جعلت فداك ، الكتاب على خمسة اصناف ، كتاب رسائل يحتاج الي ان يعرف القتل من الوصول والصدور والنهاى والتدريى والتركيب والترتيب والمقصود والممدود ومجلا من العربية ، وكتاب خراج يحتاج الي ان يعرف الزرع والمباعة والتقسيم والحصص ، وكتاب جند يحتاج الي ان يعرف من الحساب الرواتب وقياس الدواب وصفات الناس . وكتاب فاضى يحتاج الي ان يكون عالما بالشروط والاحكام والفروع والتاسخ والنسخ والطلال والصرام والموارث ، وكتاب شرطة يحتاج الي ان يكون عالما بالجروح والقصاص والديات . فاهم أنت أمك الله ؟ قتلت : كتاب رسائل : قال : فاهم أنت اذا كان كل صديق كتب اليه في الحروب والمكروه وجميع الاسباب لتزوجت منه فكيف كتب اليه انهنه ام تحويه ؟ قتلت : والله ما اتق على ما تقول . قال : قلت بكتاب رسائل فاهم أنت ؟ قتلت : كتاب خراج . قال : فما تقول وقد اصلحك الله وقد ولاك السلطان عملا فبئنت عمالك فيه فجاهد قوم يتظلمون من بعض عمالك فارتد ان تنظر في امورهم وتصفهم اذا كنت صاحب العدل والمير وكان لاحصهم فراج - مررة ليس عليها بناء ولا حولها شجر - كيف كنت تسخه ؟ قتلت : كنت اعرب الطول في العمود وانظر كم مقدار ذلك . قال : اذن نظلم الرجل . قلت : فليس العمود على حدة . قال : اذن نظلم السلطان . قلت : والله لا ادري . قال : قلت مكاتب خراج . فاهم أنت ؟ قلت : كتاب حند . قال : فما تقول رحطين اسم كل واحد منهما احمد ؟ احدهما مقطوع الشفة العليا والاخر مقطوع الشفة السفلى . كيف كتب تكب نصيبهما . قلت : كنت اكتب احمد الامم واحمد الاسم . قال : كيف يكون هذا ورزق هذا مائة درهم ورزق هذا ألف درهم ليقبى هذا على دعوة هذا فظلم صاحب الالف . فاهم أنت ؟ قلت : كتاب فاضى . فقال : فما تقول امسك الله في رجل نزل خلف زوجة وسرية - معلوكه - وكان لا يفرح بها ولا يفرح ابن . فلما كان في تلك الليلة اخذت الحشرة اذن الفرس فادعته وجعلت ابتنها مكانه فانتصرا فيه لقتلت هده : حيدا ابلى . وقتلت هده : هذا ابلى . كيف تكلم بيبها وانت خليفة القاضى ؟ قلت : والله لست ادري . قال : لست بكتاب فاضى . فاهم أنت ؟ قلت : كتاب شرطة . قال : فما تقول اصلحك الله في رجل وثب على رجل ففجه شجرة مومعة - بلفت الصلح - فوثب عليه للشجوق لشجه شجرة مأمومة - بامت ام الراس - فقلت : ما اعلم .

ثم قلت : اصلحك الله قد سألنا فسر لي ما ذكرت . قال : اما الذي تزوجت منه فككتب اليه : اما بعد فان احكام الله تجري بغير تعاب المخولقين والله يختار السعيد ، فسار الله لك في تبهيها اليه . فان اتعبر اثمك لها والسباب . واما القلاح فلتعبر واحسدا في مساحة المطوف ثم يابى . واما احمد واحد فكتكتب سنة القطوع الشفة العليا احمد الامم والقطوع الشفة السفلى احمد الارم . واما الزمان فيورن لبن هذه ولبن هذه فاهمما كان اخف ففى صاحبة البيت ، واما الشجة فان في الوضعة حسبا من الابل وفي المأمومة ثلاثة ولاتين .

ثم ان كلم عمرو بن مسعدة المعتصم في شان هذا الرجل فولاه المعتصم الكتابة . ارايت ما كان يشترط لتلك الوظيفة من علم مختلف مع حذلق وفطنة وعمل .

ولنترك الكتابة الى الادب لتري ما اشترطوا له هو الآخر . فلقد اشترط له بعضهم تسعة انواع

من العلوم اولها علم الكتابة والقراءة ، ثم علم الفلك والنحو ، ثم علم الحساب والمعاملات ، ثم علم الشعر والعروض ، ثم علم الزجر والقال ، ثم علم السه والعرائم والكيمياء والحيسل ، ثم علم الحبر والصنائع ، ثم علم البيع والشراء والتجارب ، علم السير والافخبار .

ويجمعها بعضهم في عشرة انواع يحصونها فيقولون :

1 ضرب العمود ولعب الشطرنج ولعب الصوالج والط والهندسة والفروسة والشعر والنسب وايام الناس ومقطعا العديد والسحر وما يتلقاه الناس بينهم في مجالسهم . 2

فانت تراهم يكادون يشترطون هنا ما اشترط هناك . وما كان هذا قريبا فلقد ارادوا لهسبد اللولين الكتابة والادب رجلا متقفا بعد ان راوا الكتاب والادب ثقافة . ولكنهم ارادوا ان يتحلوا من تلك اللفظة التي كانت مألوفة غير متميزة الى لفظتين راوها يحملان خصوصية فسموا كتابة واد وسما كتابا واديبا .

وهكذا دخلت هاتان اللفظتان الى الاستعمال يؤيدان معنى ثقافة ومتقف . وحين اخفنت كلمت ثقافة ومتقف حرمتا من ان تأخذ نصيبهما في العيب من جلد وتفر ونمو واتساع ذلك النصيب الذي ظن ان كل كلمة ادب وكلمة كتابة وكلمة اديب وكلمة كاتب يجب ان كتب لها ان تأخذ نصيبا في الحياة . فكلد مرت بأدوار مختلفة اكتمل بعدها له وجودها الاصلاحي فاصبح للادب مدلول الاصطلاحي ، كما اصبح للاديب مدلوله الاصطلاحي واصبح للكتابة مدلولها الاصطلاحي ، كما اصبح للكاتب مدلوله الاصطلاحي ، وما كان لها قبل ذلك الوجود عام كذلك الوجود الذي صاحب الثقافة منذ ان وجدت . ولكن كلمة الثقافة اخفنت قبل يبلغ مدلولها الاصطلاحى مع الادب والكتابة وسبقه الادب وسبقتها الكتابة الى ذلك .

ولكننا على هذا نحب الا ننسى ان كلمة ثقافة وكلمة متقف كانتا تعنيان في ظلل كتابة وكاتب وادب واديب وان تلك الكلمات الاربعة كانت ترمز الى ثقافة ومتقف طيلة تلك الفترة التي اخفنت فيها من الاستعمال كلمة ثقافة وكلمة متقف .

ويتمد الزمن باللغة فتفتح بين يديها البيئة من الوان والوان ، والذا هاتان اللفظتان اللتان زحمتا الثقافة على امرها - اعنى الكتابة والادب - بتميز ادائهما تبدوان عاجزين عن ان تعبيرا عن مصرفة تجاوز نطاق الكتابة وتجاوز نطاق الادب ، واذا هذا

العارف الجسديد - اضئ المثقف - مظلوم ان  
سمى كاتباً أو سمي أدبياً ، وإذا هذا اللفظ الذي  
أهمل لمعومه يظهر لمعومه ويستخدم لمعومه ،  
لأن هذا المعوم الذي كان شيئاً غامضاً قبل شيئاً  
واضحاً متميزاً . ميزته كثرته وميزه اضطرابه  
وميزه اختلاطه ، الذي لم يستطع حصره ولا  
استيعابه هذا التفرع الطويل الذي اشتراطه مع  
الكتابة ومع الكتاب ومع الأدب والأديب .

وهكذا عادت كلمة الثقافة إلى الاستخدام بهذا  
المعوم الذي هجرت من أجله ، لأن هذا المعوم كان  
قديماً ضد طابع المتكلمين الذين يحرصون على  
أن يكون اللفظ دالاً ، أن سقطت دلالاته أسقطوه ،  
وحين أصبح هذا المعوم موثقاً لما يفهمون قبلته  
تلك الطابع .

ولقد فهمت معي أن الثقافة عادت إلى الظهور  
لتعبر عن حشد من المعرفة لا يحصى ، ولم يجدوا  
لهذا الحشد الذي لا يحصى غير كلمة ثقافة  
فاستخدموها . وهي لهذا تعيش بفهمين : هذا  
المفهوم الذي يتقبل العقل المفرد ، من أنها تعبر  
عن معوم يضيق من أدائه للفظ حاصر ، ثم ذاك  
المفهوم الذي يتقبله العقل الاستقرائي والذي يقضي  
عقد موازنات كثيرة ليتحدد ويتميز .

وأنا لهذا أعود لما بدأت به أولاً حيث قلنا :  
« بكاد مدلول الثقافة يبدو أقرب إلى المصوغ والتصديق  
حين نمهد له بمدلولات ثلاثة : هي مدلول المسلم ثم مدلول  
الفن ثم مدلول الحضارة فينبغي هذه الثلاثة العلم والفن والحضارة  
وبين الثقافة مشاركة واسعة » .

ونكاد تكون قلنا شيئاً عن العلم وأنه أدراك  
تحصيل ووعي ، فكل ما كانت وسيلته هذا فهو علم ،  
وكل ما كانت وسيلته ممارسة وأداء فهو فن . قد  
يشتركان في هذه الصفات أو في شيء منها ، ولكن  
العبارة بالقدر الغالب من تلك الصفات . فالوسيقى  
مثلاً تكون علماً وتكون فناً ، تكون علماً إذا نظرت  
إلى الجانب التحصيلي منها ، وتكون فناً إذا نظرت  
إلى الجانب الأدائي منها ، وما يتصل بالبلافة علم  
لأنه تحصيل واستيعاب ، وإذا نظرت إلى الجانب  
التطبيقي منها فقلت قولاً مصوغاً صياغة متميزة  
كان هذا القول من الفن . والفارابي أبو نصر محمد  
( ٣٣٩ هـ ) حين أحصى العلوم في كتابه « أحصاء  
العلوم » جعلها خمسة :

( الأول ) في علم الناس وأجزائه ، و ( الثاني ) في علم النطق  
وأجزائه ، و ( الثالث ) في علوم التعاليم ، وهي العدد والهندسة  
والنظر والنجوم والموسيقى والاقبال والحيل ، و ( الرابع ) في  
العلم الطبيعي وأجزائه وفي العلم الآلي وأجزائه ، و ( الخامس ) في  
العلم المدني وأجزائه وفي علم الفقه وعلم الكلام .

والخوارزمي محمد بن أحمد ( ٣٨٧ هـ ) حين  
أحصى العلوم في كتابه « مفاتيح العلوم » جعلها على  
التحجرات الآتية :

« الفقه والكلام والنحو والكتابة والتفسير والعروض  
والإخبار والفلسفة والمنطق والطب والعدد والهندسة والنجوم  
والرياضيات والحيل والكيماويات » .

ومن بعد الفارابي والخوارزمي : الألفارابي محمد  
ابن ابراهيم ( ٧٤٩ هـ ) في كتابه « إرشاد القاصد  
إلى أسنى المقاصد » ، ثم ابن خلدون عبد الرحمن  
ابن محمد ( ٧٨٤ هـ ) في مقدمته ، فإنا نجد هذين  
الآخرين قد أحصيا العلوم أحصاء لا يخالف كثيراً  
الفارابي والخوارزمي .

ثم جاء من بعد هؤلاء طاشكيري زاده ( ٩٦٨ هـ )  
صاحب كتاب « مفتاح السعادة » وحاجي خليفة  
( ١٠٦٨ هـ ) صاحب كتاب « كشف الظنون »  
وصديق حسن خان ( ١٣٠٧ هـ ) صاحب كتاب  
« أبجد العلوم » ثم التهانوني المولوي صاحب كتاب  
« كشاف اصطلاحات الفنون » .

فلقد عرض هؤلاء جميعاً للعلوم جمعاً وتقسيماً  
فألفهم قريبيون كل القرب ممن سبقوهم . لم  
يلتفتوا إلى فن وعلم بل جعلوا هذا كله شيئاً واحداً ،  
وكانوا إذا تكلموا عن الفن قصدوا به ضرباً من ضروب  
العلم أو فرعاً من فروعه .

هكذا عالجنا كلمة فن عند هؤلاء الجامعين  
للعلوم التجميعين لها بمعنىاتها الفوقية إذ لم يكن قد  
استوى لها معنى اصطلاحياً ، وظلت تعني النسوع  
والعلم والضرب ، لا تعني شيئاً غيرها ، إلى أن كان  
لا بد من تلك التفرقة التي تفرق بين ما هو تحصيلي  
وبين ما هو أدائي ، وبين ما هو استيعاب وبين ما هو  
تعبير ، وبين ما هو متصل بالعقل حفظاً ورواية وبين  
ما هو متصل بالنفس حساً ووجداناً . فإذا نحن  
نرى تلك الفروع التي جمعها الأقدمون علوماً كلها  
تنقسم بين أيدينا إلى علوم وإلى فنون وفق هذا  
الاحساس الذي ذكرت لك عنه شيئاً .

وأنت إذا علمت علماً كنت عالماً ومشاركاً في الثقافة  
بنصيب لم تبلغ به أن تكون مثقفاً .

وأنت إذا حذقت فناً كنت مفنناً ومشاركاً في  
الثقافة بنصيب لم تبلغ به أن تكون مثقفاً .

فالعلم ذو علم وذو ثقافة ، وصاحب الفن ذو فن  
وذو ثقافة ، وهو في علمه جدير بلقب عالم كما هو في  
فنه جدير بلقب مفنن . ولكن بهذا العلم الفردي بهذا الفن  
الفرد غير جدير بلقب مثقف . فإذا أخذ من كل علم  
وكل فن بطرف كما يأخذ الكاتب ويأخذ الأديب



بهذه الكلمة الموجزة حدثناك حديث الثقافة لا ندعى أننا المنة فيها بكل شيء ولا فصلنا كل شيء .  
ونكتا نقول أننا كدنا أن تلخص بهذه الكلمة كلاما كثيرا وكدنا أن نيسر بها مشكلة عسيرة .

ولكني قبل أن أفرغ أحب أن أشير ، بعد أن فرقت ما بين الثقافة والحضارة ، إلى أن ثقافة كل أمة مقوم من مقوماتها ، والأمم أن جمعت بينها الحضارة ميزت بينها الثقافة ، وإذا وجدت وسط هذا الخضم الحضارى الجامع أمة لا يزال لها وجودها المتميز وطابعها المستقل وجدت أن لها ثقافة وإن تلك الثقافة حية بينها حياة الدين ، وأنها مقوم من مقوماتها تحديده في أدبها وفي فنها وفي علمها .  
لا ينتزع الأدب الوافد ولا الفن الوافد ولا العلم الوافد طابعها بل سرعان ما يطوى طابعها تحت جناحيه هذا الأدب وهذا الفن وهذا العلم ، وحين تحب هذه الأمم أن تعرف طابعها يجب عليها أن تعرف ماضيها ، فهذا الطابع ليس ابن اليوم ولكنه ابن الأجيال الطويلة الممتدة التي انطوت ، وأن الأمم التي تفلح عنها ماضيها برمة به لا تحاول أن تشكل ليساب الحاضر ولبعض مع المستقبل سرعان ما تضيع في غير ما عائدة وجودها ، وأن التاريخ لا يزال يسكن وسوف يظل يسكن ثقافة العرب وثقافة مصر عائشان الماضى ولا تزالان تعيشان وسوف تظلان بلا حزن على الأبناء على طابع الآباء .

وبعد فهذه هي الثقافة وتلك منزلتها ، وهي بهذا الوصف في منزلة لا يقوى عليها إلا القليلون . والأمم أحوج ما تكون إلى هؤلاء القلائل ، عليها نحسبهم وأجبات ثقال لا تعرف الحساب ، فهم الهداة الذين يشع منهم النور الذي ينير للجميع . فإذا الأمة كلها تعمل بهديهم وتسمى في نورهم ، ولو ضيا نور هؤلاء ضلت الأمة الطريق وتخبطت في اللطبات .

تلك هي الثقافة الأولى التي تحرس عليها الأمم قبل أن تحرس على الثقافة الثانية ، فالنهر إذا تجمع مائه لا يفتأ أن يتفرع عنه فرع وفرع وكان قويا يستطيع أن يتدفع ويستطيع أن يعضى . ولكن الهيرات المتفرقة قد لا تجتمع لتكون نهرا فتبقى ضعيفة لا تقوى على أن تندفع ولا تقوى على أن تعضى .  
أعنى أننا إذا هيأنا مثقفين ثقافة أولى هيأنا هذا النهر القوى الجامع الذى يخلق نهرا ، وأننا إذا هيأنا مثقفين ثقافة ثانية هيأنا تلك النهرات الضعيفة التى قد لا تجتمع لتكون نهرا قويا .

أقول هذا لأضع الثقافة الأولى موضعها ، قبل أن أتحدث عن الثقافة الثانية فى عدد قادم من « المجلة »

أو كما يشترط فى الكاتب وفى الأديب كما قدمت لك ، بلغ أن يكون مثقفا .

وها أنت ترى معنى مرة أخرى أن لفظة الكاتب ولفظة الأديب كانتا تؤديان أداء لفظة مثقف اليوم .  
وإن لفظة الكتابة ولفظة الأدب كانتا تعنيان لفظة الثقافة اليوم مع تحوير قليل .

ثم لمك تذكر ذلك التعريف الذى ذكرته من قبل والذى جاء على لسان الأقدمين والذى قلت لك منه أنه يكاد يكون حلقة الاتصال بين الماضى والحاضر ، ذلك التعريف الذى عرف الثقافة فقال :  
« إنها وصف للضابط لما يسمى المتن له العالم به . »

فهذا الشرط الأخير من التعريف القديم هو شرط أول فى الاصطلاح الجديد ، فملكك الواسع الجامع لما بين يديك لا يجعلك مثقفا إلا إذا كنت عالما بما تعلم .

تلك هي الثقافة بين ماضيها وحاضرها ، يكاد الإعلان اللغويان اللذان يؤسسان لتلك الكلمة بملكان عليها فى الحاضر كما أمليا عليها فى الماضى ، وأعنى بهذين الأصلين : الظفر والاستواء . فنحن نعنى بالثقافة اليوم كما كنا نعنى بها بالأمس الظفر الجامع وأن يستوى الجامع بما ظفر به فيقيد منه على اختلاف فيما بين ظفر وظفر واستواء واستواء .  
ونحن على هذا لا نستطيع أن ننهيك لهذه الكلمة « الثقافة » أنها قد استقام لها معانها وتميز إلا إذا أرفقينا أنها جمع عام لا جمع خاص ، وأنها على هذا درجات تتميز تحصيلها وتميز عملا .

وهي ما تكاد تستقيم على هذه الصورة الأخيرة حتى تصطبغ بكلمة حضارة ، إذ يكاد يكون مدلول الثقافة اليوم هو مدلول الحضارة ، فهم يعرفون الثقافة بأنها :

حسبة التصب المادية والأدبية والفنية والدينية وغوامه المبررة له فى حياته من تقاليد وعادات ومساخر وتفكير . . . »

وهم إذا أرادوا أن يعرفوا حضارة شعب لا يعمدون كثيرا من هذا التعريف . ولكنك إذا نظرت إلى أن الثقافة أثر يثرى والحضارة أثر عالى ، استطعت أن تفرق بين ما هو ثقافى وبين ما هو حضارى .

فقد نجد شعبين يتفقان فى دراسة علوم لذاتهما ، وإذا طابع هذا الشعب يطغى على ما درس كما يطغى طابع ذاك الشعب على ما درس ، والشعبان فى هذا الجانب المشترك تجمعهما حضارة واحدة ، وهما حين يختلفان تفصل بينهما ثقافتان . فالثقافة ذاتية والحضارة موضوعية .



# فطار الصباح

الشاعر: محمود توفيق

لحظة .. راحت بها أيماننا تشقى وتسعد  
جلوة .. شبت بها في القلب نار تتجدد  
حبة .. ألقت بها الأقدار في حقل مهاد

\*\*\*

لا تعددني عن الحكمة والعقل الزين  
لا .. ولا عن فارق الأديان من دين لدين  
أنا السليبي .. وحسبي ذاك عن كل يقين  
قلبي الخفاق عقل .. وهو سمعي والعيون  
وهو يهديني إذا ضلت عن الحق الظنون

\*\*\*

كان قلبي ودة في فجرها لم تفتح  
فاحالتها رياح الشك غلا يتراجع  
ثم ردتها إلى الحزن هشيمًا يترنح  
وحطاما تحت عبء اليأس والحرمان يروح  
وبله من صهوة الجرح إذا ما الصباح أصبح !

\*\*\*

طر بنا .. فاطائر الثاني يغني للصباح  
وبعيني دموع .. وبجنتي نواح  
وبقلبي منك آثار لهيب وجراح  
وإذا كل جناحك .. فاشواقى جناح  
علنى أدفن أشجاني في عصف الريح

كان يمضي في مراح « وانطلاق » .. كحمامه ..  
كجواد « أشهب » أرخت له الريح زمامه  
فوقه تلمع في الأسبق على البعد غمامه  
وبساط من ضياء الفجر يمتد أمامه  
وعلى المرج .. على الوادى حواليه ابتسامه

\*\*\*

يا لهذا الصباح .. ما أبهج في عيني نوره !  
قلبه الرافض بالفرحة وضاء السريه  
ملء جفنيه من الأشواق أحلام غريه  
وعلى مفرقه الوضاح أزهار نفسيره  
مثلها لم ينبت الفجر ولم يمنح عبيره

\*\*\*

كان عقل منذ حين لا يبال بالقدر ..  
لا .. ولا يدرك في غلوائه معنى القدر  
فاذا قلبي أسير بين أنياب القدر  
وإذا بالحب والحرمان وعد وقدر  
وشقة الناس بالأحداث ملهات القدر !

\*\*\*

ما ألقى جاء بنا كي نلتقى من غير موعد  
فتلاقينا بلا سمى وعين الحب تشهد

# تصنيف العرب في النخبة العلمية في العصر العباسي

بقلم : الدكتور أحمد محمد الحوفي

فعلًا ألقى ابن خلدون :

قال :

« من الغريب الواقع أن حملة العلم في الإسلام أكثرهم من الصم ، سواء في ذلك العلوم الشرعية والعلوم العقلية ، إلا في القليل النادر ، وإن كان منهم العربي في نسيته فهو مجس في لغته ومرياه ومشيجته ، مع أن اللغة العربية ، وصاحب قريمتها عربي » .

ثم علل ذلك بقوله :

« والسبب أن اللغة في أولها لم يكن فيها علم ولا صناعة ، لقتضى أحوال السذاجة والبداءة ، وإنما أحكام الشريعة التي هي أوامر الله ونواهيها كان الرجال ينقلونها في صدورهم ، وقد عرفوا مآخذها من الكتاب والسنة بما تلقوه من صاحب الشرع وأصحابه ، والقوم يوشع حرب ، ثم يعرفوا أمر التلميم والتأليف والتدوين ، ولا دفعوا إليه ، ولاهتم إليه حاجة ، وجسرى الأمر على ذلك زمن الصحابة والتابعين . لم احتج إلى وضع التفسير القرآنية ، وتقييد الحديث ، وكثر استخراج الأحكام من الكتاب والسنة ، وكان اللسان قد لصد ، فاحتج إلى وضع القواعد النحوية .

وصارت العلوم الشرعية كلها ملكات في الاستنباط والقياس ، واحتاجت إلى علوم أخرى هي وسائل لها ، من معرفة قوانين العربية ، وقوانين الاستنباط والقياس والدفاع من المغالاة

ينبئ تاريخ الفرس أنهم كانوا أصحاب ملك قديم ، وحضارة عريقة ، ومعرفة بالعلوم ، وصلات بالثقافات القديمة من آشورية وبابلية وهندية ويونانية .

فلما اتصل العرب بالفرس نقلوا بعض كتبهم في التاريخ والسير والموسيقى والأخلاق ونظام الحكم والقصص والفلك والفناء ، ومن هذه الكتب ما يرجع إلى أصل فارسي ، ومنها ما يرجع إلى أصل يوناني .

وكان للفرس الذين ترجعوا من الفارسية إلى العربية ، وللفرس الذين ألفوا في العربية مؤلفات شتى ، جهد عظيم في توجيه الحركة العلمية والسير بها إلى الأمام .

ومن الانصاف أن نعتزف بأثارهم ، ونشيد بفضلهم .

وكذلك من الانصاف للعرب ألا ننسب الفضل كله إلى الفرس ، فننقط العرب حقهم ، كما فصل ابن خلدون ومن ساروا على أثره .

بالأدلة ، فصارت هذه العلوم كلها ذات ملكات محتاجة الى تعليم ، فالتخرجت في جملة الصنائع .

وكنا قد قدمنا ان الصنائع من منتحل الحرف ، وان العرب ابدع الناس فيها ، فصارت العلوم حصرية ، وبعد منها العرب .

والحرف في ذلك العهد هم العجم ومن في منافع من الموالي واهل العواقر الذين حاكوا العجم في الحضارة واحاواها من الصنائع والحرف ، لانهم اهل حضارة راسخة منذ دولة الفرس .

فكان صاحب صناعة النحو سيبويه والفارسي في يدهم والزيجاني في بعدهم ، وكلهم عجم ، وانما ربوا في اللسان العربي ، فالتكسبوه بالبري ومخالطة العرب ، وصيروهم لغويين ولنا من بعدهم .

وكذا حملة الحديث الذين حفظوه من اهل الاسلام اكثرهم عجم او مستعجمون باللغة والعربي .

وكان علماء اصول الفقه كلهم عجم ، وكذا حملة علم الكلام ، واكثر الفرسين .

ولم يبق بخلط العلم وتدوينه الا الامامع .

وهو مصداق قوله صلى الله عليه وسلم : لو تعلق العلم باكتاف السماد لثابه قوم من اهل فارس .

اما العرب الذين ادركوا هذه الحضارة وسورها ، وغرخوا اليها من البداوة ، فتشغلهم الرياسة في الدولة السياسية ، وما دفعوا اليه من القيام بالملك ، من القيام بالعلم فانهم كانوا اهل الدولة وحماها ، واولى سياستها ، مع ما يلحقهم من الانفة عن انتحال العلم حينئذ ، لانه صار من جملة الصنائع ، والرياسة ابدا يستغنون من الصنائع والاهل وما يجير اليها . وتركوا ذلك الى من قام به من العجم والمولدين ، وما زالوا يرون لهم حق القيام به ، فانه دينهم وعلومهم ، ولا يحتقرون حينئذ كل الاحتقار ، حتى اذا خرج الامر عن العرب جملة ، وصار للعجم ، صارت العلوم الشرعية لغويين التبعية متبعية اهل الملك ، بما هم عليه من البعد عن نسبتها .

واما العلوم العقلية فلم تلمح الى اللغة الا بعد ان تمير حملة العلم ومؤلفوه ، واستقر العلم كله صناعة ، فاشتغلت بالعجم ، وتركتها العرب ، وانصرفوا عن انتحالها ، فلم يعملوا الا العربون من العجم ، فانها فان الصنائع .

ومعنى هذا ان ابن خلدون يرى ان حملة العلوم - الا القليل النادر - من العجم وبخاصة الفرس ، وان العربي منهم في نسبة اعجمي في بيئته وتعلمه ومعرفته بلغة العجم واخذه من علمائهم .

وقد عمم حكمه هذا على المسلمون التي كانت معروفة في ذلك الوقت ، ومثل بالعلوم الدينية من تفسير وحديث واصول وعقائد ، وبالعلوم اللسانية من نحو وصرف ولغة ، وبالمسلمون الكونية التي ازدهرت بعد ذلك .

وارجع اختصاص العجم بالعلوم ، وتخلف العرب عنهم الى ثلاثة اسباب :

اولها : ان العرب كانوا اهل بدواة في الوقت الذي كان فيه العجم اهل حضارة ، والبداوة لا تقتضي العلوم ، بل تقتضيها الحضارة . قلما دعت الحاجة الى وضع التفسير وتدوين الحديث

واستنباط الاحكام من القرآن والسنة ووضع قواعد النحو ، تقدم العجم العرب ، لانهم اصحاب ملكات راسخة من قبل .

ثانيها : ان العرب لما تحضروا شغلهم الملك والحكم والسياسة والرياسة عن الاشتغال بالعلوم ، فاستقل بها العجم .

ثالثها : ان العرب استنكفوا - وهم اهل الرياسة - من ممارسة العلوم ، لانها من انواع الحرف والصناعات ، وتركوها للامامع ، ولم يجسدوا في ذلك حرجا ولا بأسا ، لان الدين لهم جميعا ، ولان العلوم اعجمية النسبة .

ومن عجب ان بعض الباحثين وافقوا ابن خلدون على هذا الرأي .

منهم « برون » في قوله : لو انك نزعتم من العلوم العربية نصيب علماء الفرس فيها لنزعتم خير نصيب .

ومنهم « فون كريمر » اذ يقول : لقد وضعت النحو العربي اجانب من الاراميين والفرس ، لحاجتهم الى تعلم العربية كتابة وقراءة .

وبالحق « بول دي لاچاردي » في زعمه ان المسلمين الذين نزعوا في العلوم آريون كلهم ، وليس من بينهم سائيل واحد .

والحق ان هذه الاحكام جائرة ، فمن التجنى على العرب وغشهم حتى قسم ان يتناسى ابن خلدون والمتأثرون به جهود العرب العظيمة في مجال العلم ، ثم يتدارك حكمه الجائر بقوله : ان المشتغلين بالعلوم من العرب كانوا قلة نادرة ، وبهذا عزاء الفضل كله الى العجم .

اما الرد على هذه النظرية فانه قائم على عدة ادلة .

- ١ -

يتبين للباحث في غير تعصب ان العرب وضعوا بعض العلوم ، والقوا فيها قبل ان يتصلوا بالعجم ، واتهم ساهموا بتعصيب كبير في التأليف بعد اتصالهم بالفرس وغيرهم .

## ١ - في العلوم الشرعية :

اذا كان ابو حنيفة فارسي الاصل فان الائمة الثلاثة الاخرون مالكا والشافعي وابن حنبل عرب خلص .

## ٢ - الدراسة الأدبية :

وإذا كان من أبناء الفرس من برع في الرواية والدراسة الأدبية مثل أبي عبيدة معمر بن النخعي وحماد وخلف الأحمر وأبي عمرو الشيباني والتبريزي والجرجاني ، فقد برع فيها من العرب كثير ، مثل قتادة بن دعامة أحد رواة العصر الأموي النفاة ، وأبي عمر بن العلاء أعلم الناس بالعربية والقراءات أيام العرب وأشهرها ، والأصمعي وأبي زيد الأنصاري والمفضل الضبي ومحمد بن سلام الجمحي والجاحظ وأبي حيان التوحيدى وأبي الفرج الأصفهاني .

## ٤ - علم الكلام والفلسفة :

ولقد يذهبون إلى تخلف العرب عن العجم في علم الكلام والفلسفة ، لأن واصل بن عطاء ومعمر بن عبيد وأبا الهذيل العلاف والنظام والفارابي والرازي وابن سينا وابن رشد ، كلهم أعاجم . ولكنهم يتناسون بشر بن العتتمر والجاحظ وثعامة بن الأشرس النخعي وجعفر بن مبشر الثقفي وجعفر بن حرب الهمداني والحسن البصري وأحمد ابن أبي داود والكندي وأبا حيان التوحيدى .

## ٥ - التاريخ :

وكان من الفرس مؤرخون كالطبري وابن مسكويه واللاذري وابن خلكان . لكننا نسى أن كثيرا من المدونين الأولين للسيرة النبوية عرب مثل إبان بن عثمان وهروة بن الزبير بن العوام وشرحبيل بن سعد وعبد الله بن بكر بن حزم وعاصم بن عمر وابن شهاب الزهري . ولا ننسى أن كثيرا من الذين دونوا التاريخ الإسلامي ، عرب مثل أبي مخنف لوط بن يحيى وسيف بن عمر والزبير بن بكار والهيثم بن عدي الذي سبق الطبري بترتيب الحوادث حسب السنين .

وقد اعتمد الطبري على كتب هؤلاء فيما اعتمد عليه من مصادر تاريخه .

كذلك اشتهر من مدوني الأنساب عرب مثل محمد بن السائب الكلبي وابنه هشام وأبي اليقظان النسابة .

ولا يصح أن ننسى أمثال ابن هشام والمسعودي وأبي الفرج الأصفهاني .

- ٢ -

ويظهر أن ابن خلدون والمتأثرين برأيه نسوا أو تناسوا أن العلماء المنسوبين إلى الفرس يرجع كثير

وحسبنا في هذا المجال أن نلاحظ أن أبا حنيفة تلقى أكثر علمه على حماد بن سليمان ، وحماد هذا ينتسب بالولاء إلى قبيلة أشعر اليمنية ، وقد تلقى حماد على عرييين يمينيين هما إبراهيم النخعي وعامر الشعبي ، وأخذ هذان عن عرب هم شرح بن الحارث الكندي ، وعلقمسة بن قيس النخعي ، والأسود بن يزيد النخعي ومسروق بن الأجدع الهمداني ، وهؤلاء الأربعة تلقوا على «علي ابن أبي طالب» وعبد الله بن مسعود ، وهما عرييان . ثم تنتقل إلى ملاحظة ثانية هي أن أشهر تلاميذ أبي حنيفة ثلاثة : أبو يوسف ومحمد وزفر .

فأما أبو يوسف وزفر فهما عرييان . وأما محمد ابن الحسن الشيباني فهو من الموالي ، وينتسب إلى شيبان بالولاء .

ويجدر بنا ألا ننسى من علماء التشريع والقضاء هؤلاء العرب : عبد الله بن عباس ، وعلي بن أبي طالب ، ومعاذ ابن جبل ، وأبا الدرداء ، والأوزاعي ، ومعمر بن عبد العزيز ، وأمثالهم .

وإذا فقد استبان أن ثلاثة من أصحاب المذاهب الأربعة عرب ، وأن اثنين من تلاميذ أبي حنيفة الثلاثة عرييان ، وأن أكثر من استقى منهم أبو حنيفة عرب ، وأن كثيرا من علماء التشريع والقضاء من العرب ، وليس من الإنصاف أن نتناسى طالك بن أنس وهو أول من ألف في الفقه الإسلامي من العرب .

وإذا كان من علماء الأصول عجم ، فإن الذي وضع العلم ، وسبق إلى التأليف فيه عربي صريح هو الشافعي ، حتى ليقال أن نسبته إليه كنسبة المنطق إلى أرسطو ، ونسبة العروض إلى الخليل . وإذا كان البخاري فارسيا فإن مسلم بن الحجاج وابن ليعبة عرييان .

## ٢ - في العلوم الفوقية :

حقيقة اشتهر بها من أبناء الفرس سيبويه والكسائي وأبو علي الفارسي والزجاج والفراء وابن جني وابن فارس .

وكذلك اشتهر بها من العرب الخليل بن أحمد والمزني وابن دريد والمبرد والأزهري والنضر بن شميل والضبي .

ومن فخر العرب أن الخليل بن أحمد الفراهيدي العربي الصميم أول من دون كتابا في النحو أملاه على تلميذه سيبويه ، وأول من استنبط أوزان الشعر العربي وحصرها في ستة عشر بحرا ، نقلها الفرس إلى لغتهم فيما بعد ، ونظموا على كثير منها .

منهم الى اصل فارسي بعيد ، لان صلتهم بنسبهم تعتمد على الجد أو ما بعده ، وبعضهم يمت الى الفرس من جهة أبيه وحده ، أو من جهة أمه وحدها ، فنصفهم الآخر عربي .

وهؤلاء وأولئك عرب في لغتهم وثقافتهم ودينهم ومتأثرون بالجمع العربي الإسلامي الى حد بعيد . ولولا الإسلام والحرية التي نعموا بها والتشجيع الذي كفله المسلمون لهم وحفزوا به عزائمهم ، لولا ذلك ما أنتجوا إنتاجهم الذي رفع من أقدارهم .

ويكفي أن نضرب المثال بالليث بن سعد أحد أئمة الفقه في مصر ، فإن أصله البعيد من أصفهان بفارس ، وقد وفد أهله على مصر ، ثم ولد في قلشندة سنة ٩٤ وعلم على شيوخ مصر ، ثم رحل الى الحجاز وسمع من شيوخه ، وشخص الى العراق ودرس على علمائه ، ثم عاد الى مصر واستقر بها ، فملاقته بالفرس لا تتجاوز النسب ، لأن مولده ومنشأه وحياته كلها في بيئة عربية ، وثقافته عربية إسلامية .

وهذا شأن كثير من العلماء الذين يضربون الى أصل عجمي .

#### - ٢ -

لا أوافق ابن خلدون على قوله **«إلى العرب مع العلماء عجمي في لغته ومرباه ومشيخته»** ، لأنه تناسي أن البيئة لم تكن عربية خالصة ولا عجمية خالصة ، بل كانت مزيجاً من هذا وذاك في كثير من مظاهر الحياة .

وقد جالبه الصواب في دعواه أن علماء الصرب كانوا عجماً في لغتهم ، لأن أكثرهم لم يكن يعرف غير العربية .

على أنه ناقض نفسه في قوله أن سيبيويه والفارسي والمزجاج عجم في أنسابهم ، ولكنهم ربوا في اللسان العربي ، فانتسبوه بالرأي ومخالطة الصرب ، وصيروهم قوائين وفنّا لمن بعدهم .

فهو هنا يرى البيئة متأثرة بالعرب ، ويرأها من قبل امجمية اللغة والمظهر والأساندة .

#### - ٤ -

وإذا كنت أوافقة على بعض تعليله لكثرة العلماء من الأمّاجم ، فاني أخالفه في دعواه أن العرب أتقوا من الاشتغال بالعلم ، وتخلّوا عنه للعجم .

ذلك أن للعرب في تاريخ العلم مجداً متافقاً لا يخبره ، فقد عكفوا على أن يعلموا منذ شرح الله صدورهم للإسلام ، ووجدوا في طلب العلم عبادة واستجابة

لدعوة دينهم ، وكانوا يقبلون على مناهل العلم أقبالا ، ولهذا كانت ثقافتهم في العصر الأموي متعددة الألوان ، وكان علمهم يملأون الأمصار ، ولم يكونوا قد نقلوا عن الفرس واليونان والهنود شيئاً ذا قيمة وتأثير .

وهم لم يأنفوا أن ينقلوا العلوم على بعض الموالى واليهود والتصارى منذ العصر الأموي .

وكان بعض الخلفاء والأمراء يباهون بعلومهم ، ويقيمون إليهم العلماء في العصر الأموي والعباسي ، حتى صار تقديرهم للعلماء مثلاً رائعاً في الشغف بالمعرفة وتشجيع العلماء .

فمن أين تأتى لابن خلدون أن العرب كانوا يأنفون من انتحال العلم ، فتخلّوا عنه للعجم ؟

لقد تردّد الحقيقة اكتشافاً حينما تنسبه الى أن كثيراً من العلماء عرب خلص ، لكنهم نسبوا الى بلدان أعجمية ، فالتبس نسبهم وخفى على بعض الدارسين ، وظنّوهم عجماً .

في هؤلاء مسلم بن الحجاج النيسابوري ، فهو عربي من قبيلة قيس ، لكن أهله كانوا يقيمون بنيسابور ، فنسب اليها .

ومنهم أبو الفرج الأصفهاني ، فهو عربي من بني أمية ، وقد في أصفهان فنسبوه اليها . ومنهم أبو داود السجستاني مؤلف السنن ، عربي من الأزد منسوب الى سجستان .

#### - ٥ -

بقي شيء آخر ، أن أولئك العلماء من أبناء الفرس قد اصطنعوا العربية لغة علمية لهم ، والفوا في العلوم العربية نفسها وفي العلوم الدينية ، فهم إذن عرب ، عرب بلغتهم ومؤلفاتهم ، فمن التمسب أن نعدمهم غير عرب . وقد كان اليونان يحكمون على كل من يتكلم اليونانية بأنه يوناني ، فلماذا لا نحكم على كل من يتكلم العربية لغة أصيلة له بأنه عربي ؟

والذن فقد تبين أن ابن خلدون لم يكن دقيقاً في حكمه وتعميمه ، وليس بعنينا الدافع الى هذا الحكم أكان تعجلاً أم تمسباً على الصرب أم تأثراً بشيء آخر .

وأما الحديث الذي ذكره في تمجيد أهل فارس فليس من الصحة في شيء ، لأنه مما افتراه أهل العصبية والشعرية منذ نجم الصراع الجنسي في العصر الأموي والعباسي .



### موطن الشاعر وقبيلته :

في جانب شرقي من السودان وادي النيل ، تمتد سهول مساح ، تحدها من الغرب ضفاف النيل الرئيسي والسيل الأرق ، ومن الشرق نهر عطبرة ، وهي الحبوب نهر الرهد . ويكتنف الماء تلك السهول في فصل الأمطار من جميع نواحيها ، اللهم الا بقعة من الناس بمصل في الجنوب بين طرفي الرهد وعطبرة . يبلغ اتساعها حوالي ستة أميال . ولولا هذا الفاصل الضيق من اليابس ، لكانت هذه السهول جزيرة بالمعنى الذي نعرفه اليوم ، ومع هذا أطلق القدماء عليها اسم جزيرة « مروى » ، وكان لها في تاريخ السودان القديم شأن عظيم .

وفي باطن هذه الجزيرة يقع إقليم « البطانة » وهو موطن شاعرنا « الحارثي » وموطن القبيلة التي ينتمي إليها ، أعني قبيلة الشكرية .

والشكرية قبيلة عربية تنتسب ، في إحدى رواياتهم ، إلى جد يقال له « يشكر » فلما نسبوا إليه حرفوا النسبة فقالوا : شكرى . وهناك قرآن تاريخية ولقوبة تدلنا على أن « يشكر » المشار إليه هو يشكر بن بكر فرع من قبيلة ربيعة بن نزار التي سكنت اليمامة ( شرقي شبه الجزيرة العربية ) منذ الجاهلية ، ثم هاجرت بطون كثيرة منهم ، من بلاد اليمامة إلى مصر في العصر العباسي ، واستقروا في صعيد مصر الأعلى في أرض المعادن زمانا طويلا ، ثم نزحوا إلى السودان في عصر متأخر . وفي خلال



القائمة الشكرية بأرض المصادن في صعيد مصر  
اختلطوا بالبحافرة ( أولاد جعفر بن أبي طالب ) ،  
وجيئة ، وبعض العناصر الأفريقية كالبحافرة .

وعندما هاجر الشكرية إلى السودان ، حوالي  
١٤٠٠ م ، استقر بهم المقام في إقليم البطانة بعد  
منازعات وحروب كان مبعثها - في الغالب - التنافس  
على الأرض والماء والرعي . فبسطوا مسكنهم على  
سهول البطانة ، واستطاعوا بمقدرتهم ودهائهم أن  
يكونوا قوة مرهوبة في هذا الإقليم إلى أن حكم  
الخليفة عبد الله في عصر المهديّة فقاموا كثيرا من  
المتاعب ، وماتوا بالضعف والتشتت . ولم يستردوا  
شيئا من قوتهم إلا بعد أن زال عهد المهديّة .

### الحارذلو : أطوار حياته وشعره

اسمه الحقيقي : محمد بن أحمد بن عوض الكريم  
ابو سن . فهو من أسرة « أبي سن » العربية التي  
كانت في يدها زعامة الشكرية منذ زمن طويل  
ولا تزال إلى يومنا هذا .

ولفظ « الحارذلو » لقب للشاعر ، لقب به قومه  
وهو في العقد الرابع من عمره . وتروى أخبارهم أن  
والد الشاعر « أحمد » بك ، عوض الكرمي ليوحي به  
كان شخصية ظاهرة في أبنان العهد التركي ، وكان  
أول مدير سوداني على الخرطوم ، وتحدث أن عثرت  
إلى ابنه محمد ، شاعرا ، في رئاسة الإقليم الشرقي  
من البطانة ، تدريباً له على إدارة شئون القبيلة .  
ولكن الشاعر لم يكن في نظر أهل الإقليم موفقاً  
في إدارته ، فقد رموه بالخفة والاندفاع ، وكان من  
طبعه حدة المزاج وسرعة الغضب ، وضاقوا به ذرعاً ،  
ولقبوه بالجار ، أي الذي في طبعه حرارة وحدة ،  
وأرسلوا إلى قومه الأتريين يطلبون إبعاده عنهم  
وتحجته عن مركزه ، مرددين هذه العبارة « الحارذلو  
أي أزلوا هذا الرجل الجار الطباع عن هذا  
العمل وإبعده عنا » . ولم تلبث الكلمة أن لصقت  
بشاعرنا فاشتهر بها .

ولد الحارذلو حوالي سنة ١٨٣٠ ، وتسوق  
سنة ١٩١٧ وما زال شعره نموذجاً صافياً يقف دونه  
كل ما أنتجه الشعراء الشعبيون في السودان إلى  
يومنا هذا .

وحياة الحارذلو ثلاثة أطوار متميزة كل منها كان  
له أثر عميق في شعره . أما الطور الأول ففيه نشأ  
وتكون ، ونعم بحياة معلنة ، لم يكده يشوبها كدر .

نشأ في بيت تحيطه رفاعة العيش ، وأتيح للحارذلو  
من فرص المتع مالم يتح لأكثر أفراد قبيلته . وظل  
في ظلال الحياة الهائلة ، في وطنه بالبطانة ، إلى أن  
تجاوز الخمسين من عمره . ولقد عبر الحارذلو  
عن هذه الفترة في شعره مستبشراً متفائلاً ، يتجلى في  
أشعاره الغزلية التي وصف فيها محاسن عدد من  
جوازيه وجوازي قومه ، وصور مشوره أراه من  
ويتجلى أيضاً في تصويره الوديع المشرق للرحلات  
التي كان يقود فيها الرعاة والصيادين إلى موطن  
الكلا وبقاع الصيد .

وللبطانة ، عقب هطول الأمطار تأثير السحر على  
نفوس أهلها ، ولا تكاد ترمع الأرض ، وينتشر الزرع  
حتى تستجيب البطانة إلى حركة دائية ، ونشاط  
زاخر ، وتسرى الطمأنينة والبهجة إلى نفوس الرعاة ،  
وهم ينطلقون ، ومعهم الإبل والغنم والماعز ، في  
اتجاه واحد إلى مواقع الغيث ، ينشدون الأغاني ،  
ويتنمون بجبال الطبيعة ، ويصورون فرحة الحيوان  
والإنسان بالأمه الهائل من السماء والغير النابت من  
الأرض .

ولقد عبر الحارذلو في هذه الفترة ، عن هذه  
البهجة وتلك الطمأنينة في منظوماته التي صور فيها  
متشاعر الطبيعة الحية والسائكة في إقليم البطانة .

وكذلك الصيد والطراد . فمن عادات أهمل  
البطانة أن ينطلقوا مع الخريف لصيد الحيوان ،  
ولا سيما بقر الوحش ، ثم يجفوا لحمه ، ويدخلوه  
لسائر فصول السنة التي يقل فيها وجود هذا  
النوع من الحيوان . فصيد الحيوان عندهم ليس  
مجرد هواية ، بل هو ضرورة تملأهم ظروف حياتهم  
الاقتصادية . ولصيد الحيوان في نفوس شعرائهم  
صدى قوي ، وتعلق شديد . ووصف الصيد  
والطراد - كما يظهر من أشعار الحارذلو - باب من  
أهم أبواب الشعر عندهم . وللحارذلو منظومة  
طويلة ، نظمها في أواخر هذه الفترة ، عنونها :  
« مسدار الصيد » - وستشير إليها فيما بعد .

ويأتي الطور الثاني من حياة الحارذلو ، وفيه  
يعرض هو وقومه لمتاعب شتى . ففي سنة ١٨٨٦  
طلب الخليفة « عبد الله التعايشي » إلى الشكرية أن  
يرحطوا عن البطانة ، فلم يصدعوا بالأمر . ولم يكن  
الخليفة حينئذ يطمئن إلى وجودهم في قلب البطانة .



وقلنا انه من أسرة أبي سن العربية . وبقي أن نعرف نصيب العروبية في لغته وقته .

لغة الحارثلو تمثل لهجة من تلك اللهجات العربية التي تزحت مع أصحابها إلى السودان . وعلى الرغم من أن الشكرية قد جاورت - ولا تزال - شعوبا ولغات لا تتكلم عريقنا فانها ما زالت تحتفظ - الى حد بعيد - بلهجة ذات أصول عربية خالصة . وليس فيها من تأثير تلك اللغات الا كلمات قليلة وأثار صوتية طفيفة . ومن اليسير على الباحثين اللغويين أن يردوا أكثر الظواهر اللغوية في هذه اللهجة الى عناصر من اللهجات التي تكلمها العرب الأوائل في الجاهلية والمصور الإسلامية الأولى . وليس من اليسير في مقال كهذا أن أقدم للقارئ صورة لسمات هذه اللهجة . وحسبي أن أقت قليلا عند ثلاث قطع من شعر الحارثلو ، كل قطعة تشتمل طورا من أطوار حياته الثلاثة التي تحدثنا عنها فيما سبق . وسوف أعنى - في المقام الأول - بإبراز الطابع العربي الذي اتسمت به لهجة الشعر وبيان بعض الجوانب اللغوية فيها .

**القطعة الأولى ، نظمها في طور حياته الأول ، يصرف شعوره بالحب :**

يا حالي الويد أنا قلبي كاتم سرور

ما لقيت من يدرك المعنى بهو أبور

بهمة منصح الوادي المخدر درو

قعدت قلبي تطوي وكل ساعة تفرو »

في الشطر الأول يناجي خالق الوجود سبحانه الذي يعلم السر وأخفى ، فيقول ان قلبي لا يزال يكتم سره « سر الحب العنيف الذي طواه في قلبه »

وفي الشطر الثاني يصور عظم هذا الحب في نفسه ، وجسامته السر الذي يحمله بين جوانحه فيقول انه لم يجد أحدا يدرك خطورة هذا السر . لم يجد الشخص المختار الكفه الذي يراه جسدها بالاحسان إليه بأن يمنحه هذا السر « يره به » .

وليس في هذين الشطرين شيء من الألفاظ يعتذر فهمه على القارئ العربي .

وفي الشطر الثالث - ولطه أصعب قليلا - يصف حبيبته ، فيشبهها (بهمة منصح الوادي المخدر دره) ، ولواراد انسان أن ينقل هذه العبارة الى اللغة الفصحى،

وحمل الحارثلو مع بعض زعمائه قومه الى أم درمان حيث يقيم الخليفة ، واعتقل هناك فترة من الزمن حتى أذن له أن يرحل الى كسلا وسواكن تحت إشراف قوات المهدي هناك .

ولم تمض بضعة أشهر على رحيله عن أم درمان حتى وقعت مجاعة قاسية في سنة ١٨٨٩ (١٣٠٦هـ) وأنشبت أطفالها في البطانة ، ولم يجد الشكرية بدا من الرحيل ، فتركها جياعا ولجأ بعضهم الى جهة القضاء حيث استطاعوا أن يجدوا شيئا من الرزق، واتجه فريق آخر الى الحبشة . وكانت محنة مريرة رأى فيها الحارثلو حال قومه بنسائهم وذرايعهم وهم يرحلون مرغمين عن اقليمهم الذي تعلقوا به وامتزج حبه بنفوسهم .

ولم يجد الحارثلو مناصا من أن يذعن لصروف الدهر ، فسار في التيار الذي خطه له القدر ، وأخذ ينصاع لما يمل عليه حينئذ من القيام بمؤازرة قواد الخليفة في كسلا وغيرها .

وفي حوالي عام ١٨٩٣ أصيب الحارثلو بالحمى فأنهكت جسمه النحيل ، واستبد به المرض مدة لا تقل عن ثلاثة أشهر حتى أقعده عن النهوض والعمل .

ثم دب الخلاف بين بعض زعماء قومه وأخذت عوامل التشتيت تشتت عاما بعد عام .

وصورة القول أن الحارثلو لم يكن سعيدا في هذا الطور الذي قطع بضعة عشر عاما من حيوياته . وانعكس ذلك كله على شعره ، فنطق بالسخرية من الأوضاع ، والشكوى من الزمان ، والتأفف مما أصاب قومه ونفسه . وتنتهي هذه الفترة من حياة الحارثلو وقد أشرف على السبعين من عمره .

ويأتي الطور الأخير من حياته ( من حوالي ١٩٠٠ الى ١٩١٧ ) وقد انقضى عهد المهدي ، ودبت اليه الشيخوخة بالأمها ، وعاد الى البطانة ، يعيش على ما سلف من حصيلة الماضي . ويعبر عن ذلك في شعره تمتزج فيه الحسرة على ذكريات حبه القديم ، واليأس على شبح المصير المحتوم ، واسترجاع ذكرى مجالسه المتعة في أيام شبابه .

**الحارثلو شاعر عربي صميم**

قلنا ان الحارثلو ينتمي الى الشكرية وهي قبيلة عربية تفرعت - فيما وجعا - من ربيعة بن نزار .

ان جادت بي خيت المنكبوت تنقاد  
وان عاقت تقطع سلسل الحداد »

يميل السودانيون عامة الى التكنية عن أسماء  
الحيوان والجماد فيطلقون عليها اوصافا أو كني تبدأ  
بلفظ أب أو أم أو بنت . فيقولون مثلا : أم لحم  
( لعام المجاعة ) ، وأبو فرار لنوع من الحمى ( الحمى  
الشوكية ) ، وأم بوح ( للبقرة ) ، وأم غد لحيوان  
العديد ، وبنت أم ساق للناقطة . وهذه عادة  
توارثتها اللهجة السودانية من العرب الأوائل .  
ومنشؤها الرعية أو التطير أو التصلح أو التهكم .  
وفي اللغة الفصحى مئات من هذا النوع أطلقه العرب  
الأولون على الحيوان والجماد . والجماد كقولهم :  
أبو العارث كنية الأسد ، وأم عامر كنية الضبع ،  
وأبو روح كنية الهدهد ، وبنت طلق كنية الداهية .

ونعود الآن الى الشطر الأول من هذه القطعة ،  
فتجد شاعدا يكنى عن البقرة بأم بوح ، يريد جنس  
البقر كله . ومعنى هذا الشطر أن الشاعر بعد أن  
كان لديه ثروة من البقر بلغ من كثرتها أنها كانت  
تقطط جامدة الحداد . أي تستنزف مياه الآبار على  
كثرتها . والحداد : أصله الأعداد ، ادغموا لام  
التعريف في الهجزة التي قبلها . وهو من سمات  
اللهجة السودانية . يقولون : اللعين ( أي الأمين )  
والبييض ( أي الأبيض عاصمة كردفان ) .

ومثل هذا الادغام له نظير في لهجات بعض القبائل  
التي تعيش في الوقت الحاضر في الشمال الغربي من  
شبه الجزيرة العربية ومنطقة الأردن .

والأعداد - في اللهجة السودانية - منهاها الآبار  
ومفردها ( عد ) بكسر العين ، والعد في الفصحى  
( بكسر العين أيضا ) هو مورد الماء الجاري الذي  
لا ينقطع . وقول الشاعر ( جامدة الحداد ) أي الآبار  
التي تجمع الماء الكثير . ويقال في الفصحى ( جم  
البئر ) إذا تجمع ماءها وكثر ، وبئر جامدة أي جامدة  
للماء الكثير .

في الشطر الثاني يتم الشاعر المعنى الذي بدأه  
في الأول ، فيقول انه - بعد أن كان لديه ثروة كبيرة  
من الأبقار - باع سيفه الذي يسميه ( أب نامة ) ،  
وهذه كنية أخرى . وإنما باع سيفه لشدة حاجته الى  
المال ، باعه بشئ بئس ، هو قيمة عشرة أمداد من  
الذرة .

لما احتاج أن يغير منها لفظا واحدا . فما هنا خمس  
كلمات ، كل منها له ما يطابقه في لفظه ومعناه في  
اللهجة الفصحى . فالهجمة ولد البقر أو الضأن أو  
الماز . والمنصح اسم مكان من قولهم نصح الغيث  
الوادي أي سقاه حتى يتصل نباته . والمخدر درو أي  
الذي اخضر دره . والدرد هو الخير والكثرة . ومنه  
قول العرب الأوائل : لله دره ، أي لله ما خرج منه  
من خير ، وقولهم في اللعن : لا در در فلان ، أي  
لا كثر خيره .

هذه الكلمات الخمس تؤدي نفس المعاني في كل  
من اللهجة السودانية واللهجة الفصحى . وليس من  
فارق إلا ما نجده من تغيرات صوتية طفيفة كإبدال  
الضاد دالا في كلمة « المخدر » . ومن عادة اللهجة  
السودانية أن تبدل الضاد دالا في بعض مشتقات  
هذه المادة فيقال : خدرا ( أي خضراء ) وخدار ( أي  
خضره ) والمخدر ( أي الخضمر اسم علم ) والمخدر  
( أي المخضر ) . ومثل هذا الإبدال - على ندرته في  
اللهجة السودانية - ظاهرة لغوية قديمة ، وليست  
متأثرة بشئ من المحجة والوطانة كما قد يظن المرء .  
وترقيق الضاد دالا أو دالا أمر لا نعدم له أمثلة في  
الفصحى ذاتها .

فالشاعر في هذا الشطر يشبه حبيبه بحيوان  
صغير وديع ( مثل ولد البقر أو الضأن ) في بقعة  
من الوادي قد نصحها الغيث - أي حادها - حتى  
اتصل نباتها واخضر خبيراها .

وفي الشطر الأخير يصف الشاعر ما أحدثته  
الحبيبة في قلبه من أثر عميق ، فقد أخذت تطويه  
وتشره في كل حين ، حتى بعد فراقها . ويستخدم  
الشاعر عبارة تطويه وقره بدلا من تطويه وتشره ،  
والعبارة مستمدة من بيئة الحيوان التي استمد منها  
الشاعر كثيرا من موضوعاته وصوره ، واستوحى  
كثيرا من عناصر خياله . والفرا أصل معناه : الكشف  
عن أسنان الدابة ليرى كم بلغت من السنين . وهذا  
هو بالضبط مدلول الكلمة في اللغة الفصحى .

**القطعة الثانية :** نظمها في الطور الثاني من حياته ،  
في أيام الخليفة عبد الله التعايشي ، وكان الشاعر  
حينئذ يعاني من الفقر وسوء الحال :

« بعد ( أم بوح ) تقطط جامدة الحداد  
بعث أب نامة بي قيمة عشرة امداد »

الحياة في نظره كريهة متفرة ، فهو لن يأسى على فراقها ، اللهم الا ذلك الوادي الخصيب الذي عاش فيه الشاعر ، وتعلق به ، وهو وادي البطانة ، ( أب عيوشن شتن ) أي الذي تشئت فيه الفرة وانتشرت على أرضه الخصيبة .

وأصالة لهجة الحارذلو في عروبتها تقودنا الى فن الحارذلو : أعنى الوزن الشعري الذي نظم فيه ، والموضوعات والصور الشعرية التي صاغها - أهى أصيلة في عروبتها أيضا ؟

اشعار الحارذلو كلها تقريبا منظومة على وزن يعرفه السودانيون باسم « الدوبيت » وهو اسم لا ينطبق على المسمى تمام الانطباق . فالدوبيت كلمة مركبة من ( دو ) الفارسية ومعناها ( اثنان ) وببيت العربية . فالدوبيت هو البيتان .

ومن الواضح البين أنه لا صلة إطلاقا بين الوزن الذي نظم فيه الحارذلو وبين ما نعرفه من الدوبيت الفيلسفي الذي استماره بعض شعراء العصر العباسي ونظموا فيه . ونود أن نرجع بالقارئ الى القطع الثلاث التي أوردناها فيما سبق للتأمل في وزنها .

وسنجد أن مختلف في جوهره عن وزن الدوبيت العربي الصحيح . ويختلط أحيانا بوزن الكامل ويسبق تمهيلات كل شطر منه مقطع زائد في أغلب الأحيان ( أو مقطعان في النادر ) . وإذا رجعنا الى دوبيت الحارذلو كله ، فسوف نجده نفس الوزن ونفس المقياس : هو صورة من الرجز العربي الأصيل .

أما نظام القافية في هذا الرجز ، فهو يذكرنا فعلا بتأثير فارسي . فالدوبيت السوداني - في الغالب - ينقسم الى رباعيات ، كل رباعية تتألف من أربعة أشطار ، تحمل قافية واحدة . وهذه الأشطار الأربعة تؤلف بيتين اثنين ، وهذا يصدق على معنى الدوبيت . وهذا يعني أن لفظ الدوبيت ينطبق على نظام التقفية وتجميع أبيات المنظومة في رباعيات . ولكنه لا ينطبق على جوهر الوزن إذ أن الوزن كما قلنا ليس الا رجزا عربيا صميما .

والرجز - منذ الجاهلية - هو الوزن الشعبي الأصيل بين أهل البادية . وإذا عرفنا أن قبائل ربيعة بن تزار في الجاهلية والاسلام ، كانوا من

ثم أثارت هذه المفارقة عجب الشاعر من الدنيا فأورد في الشطرين الأخيرين حكمة حزينة تعبر عن حال الدنيا . فعنى أن أقبلت على المرء يسهل قيادها ولو بخيط العنكبوت ، وإن استعصت عليه ، فانها تقطع سلسلة الحداد مهما يحاول اقتيادها اليه . وليس في هذين الشطرين ما يبدو غريبا عن مألوف القارئ العربي الا إبدال الطاء تاء في «خيت» يريدون الخيط ، ومثل هذا الإبدال شائع في اللهجة السودانية في عدد من الألفاظ ولهط يطرد اذا جاوزت الطاء خاء أو غينا . وأنا أستبعد أن يكون مثل هذا الإبدال من تأثير عجمة محلية . وله على كل حال نفاثر في بعض لهجات اليمن الحديثة ( في منطقتي تمز والحجرية ) .

**القطعة الثالثة :** نظمها الحارذلو في الطور الأخير من حياته ، وهو على فراش مرضه الأخير :

« زمل القدرة جين وفي الوطا ما ختن  
طارن لي السما ومثل القماري استن  
الجود والحياء من العقول اختن  
طال الشوق على الوادي أب عيوشن شتن »

هنا تصوير شاعر بدوي ، يستوحى بصوره من واقع حياة البادية والأساطير الشائعة فيها . فالحمار ذلك أسطورة تقول : ان المرء اذا دنا اجله جاءت من العالم المجهول « ابل القدرة الالهية » ، وارتفعت في الفضاء ، وظلت رابضة بين السماء والأرض ، في انتظار حشرة الموت حتى تخرج الروح ، حينئذ تهبط الابل ، فتحمل روح الميت وتنتجه بها الى العالم الآخر . وهذا ما أشار اليه الشاعر في قوله : زمل القدرة جين وفي الوطا ما ختن ( أي ابل القدرة جئن وفي التراب ما وضمعن ) أوجلهن ) ، هذه جسمال القدرة الالهية قد أتيت من العالم المجهول ولم وضمعن مناسهن على التراب بل طرن الى الفضاء في انتظار روح الشاعر وهو على فراش الموت .

وفي الشطر الثاني يتم هذه الصورة فيقول ان هذه الجمال قد طارت ( ويستخدم تون النسوة وهي عادة شائعة في اللهجة السودانية ) الى السماء واصطفت مثل طير القماري .

والشاعر يبارق الدنيا ساخطا على أهلها . فقد انتزع الجود والحياء من نفوس الناس ، وصارت

لرحلات الصيد يستعرض فيها الشاعر مشاهدها  
واحداثها .

وكلمة مسدود معناها الحكاية وأصلها .  
وقد تكون لفة في (مسدود) أو من مقلوب (سرد)  
العربية .

ومن المفيد لدارسي الشعر العربي القديم ، والجاهل  
منه بخاصة ، أن يدرسوا المسادير الاستعراضية  
في الشعر الشعبي السوداني . ونعتقد أنها تلقى  
ضوءا كاشفا على كثير من المعاني والتركيبات التي  
وردت في الشعر العربي القديم ، لا سيما المقلقات .  
وربما أفادتنا المسادير في كشف وجوه من الارتباط  
والتنسلسل في بعض القصائد الجاهلية التي تتناول  
وصفا استعراضيا لحیوان الصيد . هذا بالإضافة إلى  
ما نجده من مشابه واضحة بين الشعريين في وصف  
المرأة والحيوان ومشاهد الطبيعة والاسترسال في  
الوصف وغير ذلك .

وصفوة القول إن شعر العارذلو ، وهو النموذج  
الخالص للشعر الشعبي في السودان ، هو شعر  
عربي ، صاف في وزنه وموضوعاته وصوره . . هذا  
بالإضافة إلى أن الشاعر نفسه ينتمي إلى أسرة عربية  
وقبيلة عربية .

الرواد الأوائل الذين عرفونا بفن الرجز ، وكان منهم  
أول من طول الرجز ، أدركنا عظم نصيب بلاد اليمامة  
في تاريخ هذا الفن ، وأدركنا أيضا أن المؤثرات  
الفارسية على شرقى شبه الجزيرة العربية ، كانت  
أمرا طبيعيا بحكم الجاورة والاتصال . ولذلك فإن  
اقتتران الرجز العربي الصميم ببعض المؤثرات  
الفارسية في الدوبيت السوداني ، واتصال قبائل  
شرق السودان ومنهم الشكرية ببنى ربيعة سكان  
اليمامة القديمة ، كل ذلك يرجع أن يكون هذا الوزن  
الشعبي بعنوانه وطريقة تقفيته قد توارثه أحفاد  
بيعة بن نزار إلى ما بعد هجرتهم من بلادهم إلى وادي  
النيل .

وللحارذلو من هذا الدوبيت منظومات تتفاوت  
طولا وقصرا ، منها منظومة « مسدود الصيد » وتبلغ  
ستة وثلاثين رباعية . ومنظومة أخرى تسمى  
« مسدود الطريق » تبلغ إحدى وعشرين رباعية .  
وإلى جانب هذين منظومات منها ما لا يتجاوز الرباعية  
الواحدة أو الرباعيتين .

والمسادير ( مفردا مسدور بضم الميم ) فن مألوف  
في الشعر الشعبي السوداني ومنها ما يتناول وصفا



# الكاتبة التشيكية سلافيا



# بوزينا نمكونا

## بقلم : محمود عالم حسني

التشيكية ، وما هو دورها في الانبثاق الفكرية التي  
أخلت فجر أوروبا في تلك الحقبة من التاريخ . . .

\*\*\*

تحتفل تشيكوسلوفاكيا في هذه الأيام بمرور مائة  
عام على وفاة كاتبة كبيرة وشاعرة عظيمة ووطنية  
مثالية ، وهي التشيكية « بوزينا نمكونا » - هذه  
التي إذا أتى ذكرها على السنة شعراء تشيكوسلوفاكيا  
نعتوها بأنها « سيدة الكل » معربين بذلك عن مبلغ  
ما يكتونه لها من مودة وتقدير . ولهذا يتفانى أبهر  
مثاليهم ورساميهم في تخليد ذكرها سواء أكان  
نحتا في الحجر أم رسما بالألوان ، مستوحين منهم  
من قسمت وجهها الإنساني العبرة . كما يتسابق  
أدباؤهم في كتابة سيرتها في مختلف مراحل حياتها  
ونضالها . ذلك أن الشعب التشيكي أصبح يعرفها  
كل المعرفة ، وقد أبحها أعظم الحب ، لأنه يرى  
صورته منعكسة فيها كما لو كانت مرآة أمينسة  
مصقولة يرى فيها آماله وجهاده . ولو أن مكانتها  
هذه لم تعرف لها تماما إلا بعد أن ودمت الحياة . .  
فقد أخذ مجدها يعرف ويزيد ويزدهر مع مرور  
الزمن ، وتعمقت جذوره ، وأخذ ينتشر كما لو كان  
دوحة كبيرة امتدت فرووعها إلى خاراج حدود  
وطنها .

جلس فرنسوا جوزيف - إمبراطور النمسا -  
في يوم من أيام شهر يناير ١٨٦٢ ، قلقا ينتظر أخبارا  
من إدارة الأمن . ووصله التقرير القوي كائنا ينتظره  
- فاطمان باله ، إذ جاء في هذا التقرير أنه قد ووديت  
التراب ، في ذلك اليوم ، وفات المسيرة الكاتبة  
التشيكية بوزينا نمكونا دون أن تقع أية اضطرابات ،  
ودون أن يخلل الأمن . وكان هذا التقرير الذي رد  
إلى الإمبراطور المدعور روحه ، خالصة تقارير  
البوليس النمساوي التي دأب على رفعها إلى جلالة  
طوال العشرة الأعوام الأخيرة وقد أحكم خلالها  
مراقبة تلك « المرأة » مراقبة سرية دقيقة يحمي  
عليها حركاتها ويتجسس على نشاطها . . إلى أن  
أراحت بموتها جميع هؤلاء الذين كانوا يعملون لها  
ألف حساب أبان حياتها ، بله ساعة ممانتها .  
وسير بنعشها بعد ظهر ذلك اليوم الذي اشتد  
صقيعه ، وحوله جم غفير من الطلبة يحملون  
المشاعل ، في حين مشى خلفه كثير من أهل مدينة  
براج . . وخرج الكل يشيع وفات تلك التي أجمعت  
تقارير بوليس فيينا على وصفها بأمرأة الأساطير .  
فمن تكون هذه التي وصفت كذلك وقد قضت  
نحبها وهي لم تتجاوز الثانية والأربعين . . ؟! من  
أين قدمت ، وماذا قدمت للحياة الأدبية والوطنية

وأنه إذا كان من الجميل حقاً أن يخلد بلد ما ذكرى من يكونون قد برزوا من أبنائه في ميدان من ميادين الشرف ، فلعل ميدان القلم والرأى والنضال الفكرى يعتبر من أهم - بله أهم - ميادين الشرف التى يتألى للناس أن يعملوا فيها من أجل رفعة بلادهم .. لا سيما إذا كانت بلادهم تحتل مرحلة مريرة وهى تجاهد فى سبيل استرداد حريتها واستعادة مكانتها ، كما كان حال تشيكوسلوفاكيا التى أخذ نضال أبنائها - ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر - يزيد ويتضاعف فى سبيل استردادهم شرفها وحريتها اللذين فقدتهما منذ مائتى عام سبقت . ذلك أن مملكة بوهيميا - وهى الوطن الأصلى للتشيك - كانت فقدت استقلالها فى حدود سنة ١٦٠٠ . وهل القرن التاسع عشر وهى جزء من الأجزاء المتناثرة التى يتكون منها عرش فرنسوا جوزيف ماعل النمسا ، الذى لم يقتصر على أن يحكم شعبه الألمانى فحسب ، والنمسا عدة من الشعوب المختلفة التى لكل منها تاريخ ومشاكل وأمانى » . كان هناك المجر والتشيك والسلاف والبولنديون والكروات والرومانيون وغيرهم .. وتلمل الكرسي الذى كان يجلس عليه .. وكانت ثورة سنة ١٨٤٨ . واستطيع اخذها قوة وانفذها .. ولكن بقيت لها نار خبيثة تحت رمادها .. وانتظار أى ربيع تهب عليها لتتأجج من جديد . وقد قدر لشابة ذكية جميلة من بنات الشعب التشيكى ، نيتت فى اليأس من أم خادمة صغيرة ومن أب عامل فى اسطبلات قصر تاربخى كبير ، قدر لهذه الشابة أن تسهم فى هب تلك الربيع الطبقة الممصرة التى اطاحت بعرش من تلك العروش المعتدية ، فذهبت مع الريح الامبراطورية النمسوية ، واسترد كل شعب من شعوبها حريته وأصبح سيد نفسه .

تلك الشابة هى الأدبية ، الشاعرة الكاتبة ، « بوزينا نمكوفا » . وقد ولدت فى إحدى ضواحي مدينة فينا فى فبراير ١٨٢٠ - فى عهد مترليتك ، مستشار النمسا ومن أقوى سياسيين أوروبا . واسمها فى الأصل باربورا باتكوكفا . ولم يسجل اسم أبيها فى شهادة ميلادها ، إذ لم يتم زواج أبويها إلا بعد مولدها بستة شهور دون احتفال على غير العهد فى مناسبات الزفاف .. وكان أبوها يعمل فى اسطبلات اقطاعى كبير هو الكونت الألمانى كلرل رودلف شولنبرج ، وكانت زوجته - دوقه ساجان - إحدى غايات العصر - كانت من قبل

زوجة للأمير الفرنسى روهان ، ثم زوجة الدوق الروسى قاسيلى ترويسكى . ثم تزوجها صاحب هذا القصر التاريخى ، وغدت خليصة مترليتك ، فصدقة القصر الكسندر الأول . وشهد القصر بمبائيه المتناهية فى الفخامة ، وبحداثته الفناء الترامية الأطراف بما فيها من أشجار نادرة ومن نافورات مياه ساحرة - شهد المؤتمر الذى عقده ساسة النمسا وروسيا والروسيا فى سنة ١٨١٢ ، هذا المؤتمر الذى مهد لانتهزام نابليون بالقرب من ليزرج . وشهد بعد ذلك عدداً من اجتماعات كبراء وعظماء ذلك العصر . وقدر لهذه الطفلة أن تعيش بالقرب من هذا القصر الاقطاعى . وتفتحت ميناها على تناقض فى الحياة ليس بعده تناقض . فبينما كان عامة الشعب يشقون فى أدنى درجات حياة الكفاف ، كانت الحياة على بعد خطوات صاخبة غاية فى الترف الخيالى . وعلى هذا قدر لها منذ جاءت الى هذه الدنيا أن تلمس الفوارق المدهلة بين حياة السادة وحياة سائر البشر . وكانت ترى الدوقة صاحبة القصر تملك كل شيء ، فى حين كانت أمها لا تملك شيئاً .. وكان لهذا اثره العميق فى الانطباعات التى رسبت فى خيال أدبية الضد ذات للحساسية الفنية القريبة ، مصفاً كل له اثره فى مؤلفاتها القادمة ..

ولم يكن هذا ، وحده ، لون اليأس الذى شقيت به فى طفولتها . ذلك أنها ، فى تلك السنوات الاولى ، لم تستشعر فى صدر أمها - تيريزا نوفوتنسا - حرارة الحنان الأموى . وقد يكون مبهم هذا الحرمان غير الطبيعى أن مولدها المفاجيء كان ثمرة مفامرة عاطفية . ولهذا قضت تلك الأم حياتها ، بعد ذلك ، متمتعة صارمة الطباع ، ترتدى ملابس ربات الخدور وتطبخ بطبايعهن .. وعلى العكس من هذا كان أبوها ، يوحنا باتكل ، مع كثرة تغيبه بسبب تصرافه الى عمله فى القصر ، كان يعوضها عن ذلك بما كان يجوده بها من عطف وحنان بالقيين .

وانتقلت الأسرة - عقب ولادة المولودة الجديدة - من فينا الى راتبويس ، حيث هذا القصر الاقطاعى فى بوهيميا الشرقية ، والقرية بسنة من « تشيكا سكاليش » . وعلى هذا فقد أعادت فينا الجوهرية الثمينة الى وطنها الأصلى فى الأرض التشيكية الصميعة ، هذا الوطن الذى كم أضاع من أبنائه الذين كانوا ينزحون منه الى فينا لينسوه فيها .

ونزلت الأسرة ، التي اخذ مركزها الاجتماعي يتحسن شيئا فشيئا ، في منزل صغير بالقرب من القصر الكبير . ولقد خلد هذا المنزل ، فيما بعد ، في اهم مؤلفات هذه التي كان مقدرا لها ان تصير من اكبر كتاب وشعراء التشيك ، وهي قصة « الجدة » التي سجلت فيها ذكريات طفولتها .

ودخلت الطفلة الصغيرة المدرسة الابتدائية في « تشيكا سكاليس » . وهي المدرسة الوحيدة التي عرفت في حياتها والتي لم تتعلم فيها الا ما يعينها على القراءة باللغة الالمانية . كما تلقت دروسا في التدبير المنزلي . وكان هذا هو غاية ما يتاتي لئلاها ان تتزود به من العلوم والمعارف . ولهذا ، طالما كانت تشكو ، بعد ذلك ، من عدم كفاية ما تعلمته . على انها كانت في الوقت نفسه فخورا بما استطاعت هي ان تحصله بفضل مجهودها الشخصي الذي اتاح لها ان تثقف نفسها بنفسها . بل لقد استطاعت ، بمفردها ، ان تتعلم الكتابة بلفتها القومية . وامام هذا الاستعداد ، ارسلها ابوها الى أحد القصور القريبة لتكمل تعليمها على يد امينة . وعادت في سنة ١٨٣٣ وهي ناهد ذات خيال فنان وطباع حادة ، بعد ان قرات ووعت الكثير من الكتب الرومانتيكية والكلاسيكية ومؤلفات كتاب الالمانية الحديثة . ولم تكن بهذا . بل اختلعت ، في عودتها ، ترددت على مكتبة قصر « راتبوريس » ملتهمة كل ما يقع تحت يدها من الكتب الموجودة بها . واصبح الكل يبهيم بصحة هذه القارئة الجميلة ذات الخيال الخصب . واثارت ملاحظتها الفطنة بين الشباب والرجال ، سواء القريبون من القصر ام البعيدون ، خاصة بين ضيوف الدوقة من النبلاء أنفسهم .. ولهذا رأت امها - وذكرى مفارقتها القديمة في فينا حية في فؤادها لا ترح بالها - رأت ان خير ما تفعله بهذه الابنة نائمة الجسم ، مكتملة الانوثة ، العطشى ابدا الى الحب ، هو ان تبكر بتزويجها . وتم فعلا ، في سنة ١٨٣٧ ، زواج باربورا باتكولفا من « يوسف نيك » وهو موظف يكبرها بحوالي خمسة عشر عاما . وكان حظ زوجها من التعليم المدرسي اوفر من حظها ، اذ كاد ان ينتهي من دراسته الثانوية لولا انه كان مثلبا وطنيا تشيكيا يدين بالديمقراطية ، فعوقب بتجنيدته ثمانية اعوام ، ثم رقي الى رتبة الشاويش ، الا انه لم يستمر في السلك العسكري بل توظف في وزارة المالية . واستلزمته هذه الوظيفة ان ينتقل من مكان

الى آخر . ولولا هذه التنقلات ، لما اتبع لادبية القد ان تعرف كثيرا من مدن وقرى وكفور بوهيميا وسلوفاكيا ، وان تتعرف الى مواطنيها في تلك النواحي وان تستشعر آمالهم والامهم . وعلى هذا ، يمكن ان يقال بان زوجها قد اسهم بطريق غير مباشر في تحقيقها لرسلتها الكبرى .

على ان هذا الزواج لم يكن موقفا . فانه على الرغم من التوافق بين الزوجين في الميول الوطنية ، وعلى الرغم مما امره هذا الزواج من اربعة اولاد كانوا قرة عينها ومحل رعايتها ، فانها لم تكن سعيدة مع زوجها . وانهى هذا الزواج ، فيما بعد ، بالانفصال . وقد كتبت بعد عشرين سنة من زواجها تقول :

« لقد كنت اغفل الحياة جميلة وادعة الى جوار زوج محبوب . ولكن للأسف ، لم يكن هذا من نصيب .. »

وفي قصتها « الناس الفقراء » ، وصفت اكمل وصف ، المدينة التي امضت فيها شهر عسلها المر . ورسمت شخصية أحد أبطال القصة - وهو يعقوب هالينا - وهو جندي كبير ذو قلب كبير ، معارضة بها شخصية زوجها - وهو الجندي القديم ، أيضا ، ولكن ذو القلب الناقص .

وانتهى بها اللطاف بعودتها الى فينا مسقط رأسها . وكان والدها قد غدا الحوذي الخاص لدوقة « ساجان » ، التي كانت طلقت حديثا . ولم تقتصر على زيارة قصور ومتاحف تلك المدينة الكبيرة ، بل راحت تمنع النظر وتدقق في حياة عامة الشعب التشيكي ، خصوصا حياة الخادومات اللاتي كان يخيّل اليها انها ترى بينهن صورة امها مائلة امامها ، فكانت تقول :

« كم ممن يلف هنا كل يوم ويفقد طلائه ! وليس هناك من يشعر بالامانة التي تدلّه الى الاعتماد بين وبيسهم بالهوى السحرة التي تنتظر ان يتربعين فيها على كل سولة »

وكان لا يغوتها ان تعني بمثل هذه المشاكل التي تقع تحت عينها الواعيتين ، وان تدرسها في مكانها .

واخلت تفشي المحافل العامة ، وتعرف الى اهل الصدارة من رجال الادب والفلسفة والسياسة . فاشتركت في جمعية « مائيس تشيكا » الوطنية . وتالقت في ابهى جمالها وهي ترفص في « بال زوفين » المعروف اليوم باسم « سلوفاتسكي اوستروف » . وبهرت الشيوخ قبل الشبان ، بين النساء والرجال .. وكان هناك طبيب قد اشرف على العنسية بصحتها في وعكة سابقة ، وهو الدكتور « تشيكا »

وهو طبيب ممتاز ، اخذ يلاحقها في منابر و صمبر طامعا ان يفوز بقلبها . . ولكن لم يكتب له النصر في هذا المضمار ، اذ فاز بذلك طالب طب وفلسفة وهو الشاعر « نيسكى » . وكان يكبسر مدام نمكونا الجميلة الفظيعة بعامين . وهو الذى شجعها على كتابة الشعر ، وكان يصلحه لها . وهو الذى اقمعها بمساواة المرأة في الحقوق للرجل ، على خلاف ما كان سائدا وقتذاك بين الناس . واخيرا ، هو الذى اطلق عليها الاسم الشاعرى « بوزينا » - اى « بياتريس » . . وكان يخيل اليه ان بينه وبين شاعر فرنسا الكبير « الفريد دى موسيه » اوجه شبه متعددة . ولهذا كان يفكر في ان يخلق منها « جورج صائد » تشيكية ! .

وقامت برحلة مع « نيسكى » ، عادت بعدها لتكتب أول ديوان لأشعارها . وقد نشرته تحت عنوان « الى النساء التشيكيات » . وكانت تلتهم في هذه الاشعار جذوة غرامها الجارف الاول . كما انطوت تلك الاشعار على نقد لاذع لما كان سائدا وقتذاك من التقاليد والآراء التى تحكم العلاقة بين المرأة والرجل . وذهبت فيها الى تسفيه الحياة الزوجية التى لا بدعها الحب . وانتهت الى نداء وطني الى المرأة التشيكية تحتها تبا على ان تهضن وتنشر جناحها وتدخل مناضلة في معركة تحريرها . وما من شك في ان روحها التى طورها الحب هى التى دفعت بها الى الثورة على النظام « البورجوازي » القائم وقتذاك . ولقد كتبت الى زوجها ، بعد ذلك بسنوات وبعد ان كابدت كثيرا من محن الحياة ، تقول :

« انه لتناجح في قرارة نفسي ، ومنذ صباى ، وفي ملحمة في المعرفة ، أريد ان اعرف كل ما هو احسن وكل ما هو اسبى . اى كل ما لم اشر عليه حولى . ذلك انى احس بفت كل ما هو سوفى ، وبالتفوق من كل ما هو فظ . »  
« وان قليلا من النساء شعر بما صرت به أنا من وجوب تدريس كرامة الزواج . ولكنى فقدت ، ومنذ وقت طويل ، الإيمان بهذه الكرامة . اذ لا يصدق ذلك الكذب والغشانة والعبودية الرخصة والانتزاعات الاجبارية . »

ان قلبى كان عطشا الى حب عظيم . وكنت في حاجة الى الحب حاجة الزهرة الى الندى . وللأسف ، لقد اخفقت في العثور على عاطفة مماثلة لتلك التى كنت احسها ! لقد حكمت في جسدى ، وفي حركاتى ، وفي اخلاصى . . بينما كنت وضائى بعيدة جدا ، وهى تنهج ناحية اخرى لم انا نفسى ادرك كلها . . »

وتلك الرغبات الطامحة التى عجزت حتى هى عن ان تدرك كنهها ، لم يحققه لها حب الوطن المتفائل بين جنبيها ، ولا حرارة عقيدتها الدينية ، ولا ما وثقته من علاقات واتصالات برجال الدولة وبرجال

الفكر ، بل حتى ولا عاطفة الأمومة وحدها على اطفالها . فقد كانت جذور تلك الرغبات ثورية .

ولحقت بزوجها في براج . وكانت أولى رحلاتها اليها . وتعرفت هناك بصاحب مجلة « تشسكافسلا » ونشرت فيها أولى اساطيرها ، وفازت بتقدير النقاد من النقاد . وقامت بعدة من الرحلات ، كتبت بعدها سلسلة جديدة من حكاياتها الاسطورية ، واجابت عملا ادبيا رفيعا ذا انافة فنية نادرة وذا أسلوب رائع . ومن تلك الحكايات : « سيدة المياه » و « سندريلا » وغيرها .

وذهبت بعد ذلك الى الريف . واحسنت بالمتعة في ريف « شويديسكو » بحقوله الرحية ، وطبيعته الساحرة ، وسيماء اهله السمحة الاصيلية . ولم تبحث هناك عن الفولكلور فحسب ، وانما عنيت ايضا بدراسة حياة السكان الاقتصادية والاجتماعية وكانت احاديثها معهم بمثابة تحقيقات مستملحة ، وكانت ترسلها الى جراند « براج » . كما نسجت منها ايضا مواضع لقصصها القصيرة - ومنها : « صورة الريف - كارلا - القرية القابعة عند سفح الجبل » . كما اوجت اليها بكتابة « حكايات واسطير » ، وهى عبارة عن خواطر فنية ، نبعت لها من القصص الشعبية التى كانت تسمعها .

وانتقلت معها زوجها الى بلدة اخرى نائية بالقرب من الحدود . فقد عين في وظيفة اخرى بسبب زواجه الوطنية التى لم يكن يستطيع - تماما مثل زوجته - اخفاءها . كما كان لهذه نشاط ملحوظ وهى تعمل على بعث لفتها الاصيلية ونشر التعليم القومى . وكانت المذاهب الجديدة ، والآراء الجريئة التى اخذت ترى النور مع مطلع القرن التاسع عشر ، كانت قد بدأت تلهب الشعوب المختلفة التى تتألف منها الامبراطورية . وما كانت رهوس الحراب المستندة اليها الحكومة الاستبدادية بمستطعية ان تحول دون انتشار تلك الانبعاثات الفكرية في ارجاء الامبراطورية وعلى الرغم من ان بوهيميا كانت هيكلها اقتصادى ، الا انها لم تكن تشغل فيها المركز السياسى ولا المركز الادبى الذى يمكن ان يتناسب مع اهميتها تلك . ومن ثم كانت حرارة اندفاع التشيك في ثورة شعوب الامبراطورية عليها في سنة ١٩٤٨ . وتحمست الكاتبة لما بلفتها اخبار الايام الثورية المجيدة التى كانت تحياها براج . فاسرعت اليها مرتدية الملابس القومية . . ووصلتها وبران المدافع تندلع فيها . . واخذت الثورة دون ان تحسم اهم المشاكل التى الهتها . وقتل زوجها الى بلد آخر . ولاحتقت فتنة



المعطف عليها .. واضطرت ، ذات مرة ، الى التخلف عن حضور حفلة شاي ، دعيت اليها في أحد النوادي النسوية لأن حذاءها الوحيد كان عند الاسكاف يصلح نعله .. وودت ، مرة ، لو استطاعت قبول وظيفة رفيعة لسيدة غنية انتهت بها المآخيل الى مصحة الامراض العقلية ، ولولا أن تكوين جسدها الضعيف لم يسمح لها بذلك .

وكثير من المسائل التي يكون لها وجه آخر ، كذلك يمكن أن يقال أنه كان للمتاعب التي كابدها جانبها الحميد . فقد اطلقت الى الكتابة في مثابة وجد بعد أن أصبحت حياتها في هذه الفترة - كتابة محترقة - عبارة عن كفاح الام التي فرض عليها أن تقوم بأعباء الحياة . وكنت أحسن ما كتبت وهي مريضة ، بالإضافة الى متاعبها . فكتبت في سنة ١٨٥٤ روايتها الخالدة « الجدة » ، هذه القصة التي تعتبر على رأس شوامخ الادب التشيكي فإنه اذا كان هناك من لم يقرأ رواية « الخطيئة التي بيعت » مؤلفها « بورييس سيموينا » ، فإنه كذلك لا يوجد هناك من لم يقرأ رواية « الجدة » مؤلفتها « بورينا نمكونا » .. وقد خلدت في قصتها هلي ذكري جدتها لاما التي كانت لا تزال محتفلة في ذاكرتها بصورتها منذ زارتهم وهي طفلة في الخامسة من عمرها . ولم تكن تعرف قيمة هذا العمل العظيم الذي خطه قلمها فجاء أروع ما كتبت . وقبل أحد كتّار الناشرين هذه القصة التي ما أن طبعت حتى لانت نجاحا مفرحا ونفدت طبعتها الاولى سريعا . وأحست وهي ابنة الخامسة والثلاثين ربعا ولا يزال جمالها رقيقا أخاذا ، وصوتها عذبا وميناهما حاليتين ، ذات الوجه النبيل القسمت وذات القوام الرشيق - أحست بالسعادة تنو اليها من جديد .. فحضرها هذا على أن تنابع الكتابة ، فكتبت « القرية القابعة عند سفح الجبل » و « الشقيقات » و « روزاركا » و « بلرا » ، البنات البرية » و « الفصول الاربعة » و « الناس الفقراء » و « حول فنان من القهسوة » و « الأساطير السلوفاكية » الخ .. الخ ..

وما من شك في أن متاعب حياتها وشظف عيشها كانا السبب الرئيسي في تنابع هذه المؤلفات السريع . وكانت الانطباعات الراسية في ذاكرتها منذ طفولتها وبسبب انتقالاتها وتجاربها في صباها وشبابها - كانت هي المعين الذي تستقي منه شخصيات ووقائع قصصها الانسانية التي كان طابعها الطيبة والتسامح

جمالها - جمال الجنيت الساحرات - لاحقت الناس أينما حلت . ومن تعرفت بهم هناك الشاعر الصحفي « كلاسل » ، الذي كان يشر بالأخوة الاشتراكية الكبرى . وكان من آثار الثورة القضاء على العهد الاقطاعي . وأفاد الفلاحون من ذلك بشراء التيسرين منهم لما تنازل لهم عنه ساداتهم الاقطاعيون السابقون . وتطورت طريقة الزراعة الاقطاعية الى راسمالية . كما دخلت الآلات الميكانيكية المصانع ، وغدت سيدة الموقف . ودخلت الحياة طبقة جديدة من البورجوازية ، والى جانبها طبقة كبسرة من العمال « البروليتاريا » . وتحالف الملاك الجدد من أميان التشيك مع أصحاب الاملاك الالمانيين القدامى .. فخافوا بذلك الثورة . ولهذا ، هضمت الكاتبة الشعبية الكبيرة ما كان « كلاسل » يشر به من الآخرة الاشتراكية الكبرى . إذ اتفق هذا مع ما كان لها - مما وعته من أحوال مواطنيها - من اشتراكية خيالية انجذبت اليها بحكم ميولها الى العدالة في توزيع الحقوق . وتاملت في العلاقات بين الاغنياء والفقراء . وانتهت الى أن اغتناء البعض ، نتيجته الحتمية اعتقار الآخرين . وانصب حام غضبها على كل ما في المجتمع من دنس ودنایا . وحسرت استعباد المرأة والطفل ، ورفاهية الاغنياء وتفاخر البورجوازية الصغيرة ، والرياء واليدعرة ، والاضاربة في البيع والشراء لحساب افسسها مغرورين . وتبولدت بينها وبين « كلاسل » رسائل هرقت فيما بعد باسم « خطابات الاخت لودينكا » ، وقد أثارته تقدير واعجاب نفر من زعماء الراي لم يلبسوا ان يتحمسوا لها .

ونقل زوجها بعد ذلك الى الجبر . ولم تصحبه هذه المرة . وكان هذا في الواقع بدء الانفصال بينهما . ولزمت « براج » مع أطفالها . وأوقف زوجها عن العمل . وبذات عهد نضال قاس مع الفاقة واليؤس ودفعته بها الحياة الى أن تصبح كاتبة محترقة .. لتوفر لقمة العيش لها ولأطفالها . وتنكرت لها الأيام . فصلمت أكبر صدمة بوفاة ابنها البكر . وأتحت أواخر صدقات قديمة ، واستبدلت بها صدقات جديدة ونفعا جمالها الذي كان لا يزال في بهاله لما يبدل . ومدت لها هذه الصدقات يد المساعدة التي أصبحت - مع دوام الضيق - غير مجدية .. إذ لم تعد أن تكون نجيدات وقتية لهموم مزمنة يزيد ثقلها يوما بعد يوم . حتى لقد بات الحساء - والحساء فقط - غاية ما يمكن أن تناله من

والإيمان بسيادة المحبة وسمو النفس في علاقات الناس بعضهم ببعض . وكتبت مرة تقول :

« لقد صادقت في حياتي كثيرا من الآلام ، ومنيت بخيبت أمل مريرة ! ولطالما وجدت أني أقف على حافة اليأس . بيد أني لم أقتطع لا إيمان بالإنسانية ، لا ، ولا محبة لناس ! »

ذلك أنها كانت تنشد دائما المثل العليا ، وتبشر بها في كتاباتها . وكانت تؤكد أن غاية ما تتمناه هو هو ألا تجد لغير العدالة والإنسانية مكانا في هذا العالم ، ولكم شقيت في سبيل تحقيق هذا الحلم الجميل . إذ كانت تبدا بنفسها فتفرض عليها التزام التصكك بعثها العليا التي تنادي بها .. بينما باقى البشر ، بشر كما هم . وكما كانت لا تهمل .. ولكنها كانت تؤمن بأن الإيحاء بنسبة الخير إلى البشر ، ينتهى بالبشر إلى تعشق الخير .

كتبت مرة إلى ولد من أولادها - وعلاقتها - بزوجها بالغة غاية السوء تقول :

« لو أن أبك عاملني كرامة ولم يعتبرني أمة صالحة له ، لكتبت أحبيته ولشعنا سعداء إلى آخر أيامنا - ولكن حذار أن تغلب طبعه من أجل هذا - فإنه أبوك على كل حال ، وهو ولي امره بالرغم من كل شيء . وأذن ، إرام عليك أن تعامه كأحسن ما يعامل الأولاد أبائهم . واتكمن متى مررت - أب واخوك - ففلا ، كان هذا غير هراء لي وأحسن ما أستطيع أن نجاولني به .. »

على أنها لم تكن ، في الوقت نفسه ، مخالفة مع الحزم مطية الناس إلى حسم الخير . فقد كتبت إلى صديقة لها تقول :

« إن ينالني لك أن تصوري فزاد الدهر التي تخيم على الفراق ! صديقي ، إن كلاب الطبقة الاسترقابية - مهما حامت ونهش السمر أمامها - لتعاف الطعام الذي يتبلغ به الفقراء راضين ! »

« وأنه لميز في نفسى أب أرى الإغنياء ينفذون بالذهب قدنا في سبيل ملذاتهم ، وعلى موائد المسر ، ولعنا ليجر تائه - في حين يضور الفقراء جوعا ، فإن ، برك ، هي العدالة .. وإن الحبة التي يشر بها السيد الحج .. »

« وليس من السخوية ، حقا ، أن يقال بأننا نعير في مصر الحضارة ، وبأن الإنسانية تقدم .. »

« أننى عندما أتأمل في هذا كله - في الكائن فعلا - وفيما كان يجب أن تكون - ليدفعني إحساس متعلقل في تؤذي إلى أن أقف في صفوف المحرومين ، خالي الوفا ، لأين لهم - كيف يستطيعون أن يمارسوا حقهم في توزيع العدالة ، ذلك أن التصوص سرقة مستغفلة طالما أن كلب الحراسة بعيد مشدود إلى ولاته .. ولكن الويل لهم متى فك رباطه ؟ »

ولم تطل فترة سعادتها . فقد كانت بلوتها - بزوجها من أكبر أسباب شقاوتها . كان الوحيد الذي يصر في عناد كربه على عدم الاعتراف بقدرها إذا ما كان يعنيه أن تكون من كانت طالما أنها في نظره مهملة في القيام بخدمة البيت .. غير مستطيلة

ضبط ميزانية المصروف ، يضاف إلى هذا عدم اتفاقها على طريقة تنشئة الأولاد وتربيتهم .. وكان يعتدى عليها بالضرب . وانتهى إلى التقدم بطلب الطلاق . ومع ذلك ظلت تعيش إلى جانبه ، ثم هجرته ، ثم عادت إليه ، إلى أن اضطرت ذات ليلة إلى الفرار من النافذة المهرولة إلى بيت عائلة من معارفها لتختنى عندها ! . وعاد زوجها لمصالحتها ، ولكنها رفضت أن تعود إليه . وسافرت إلى حيث ناشر كتبها الذي كان بعد العدة لجمع مؤلفاتها وإخراجها في طبعة شاملة . وتصادف أن لمحها ، يوما ، فريق من الطلبة فأحاطوا بها في مظاهرة حارة ، متحمسين أيما حماس ، وهم يشدون قطع من ديوان أشعارها المسمى « إلى النساء » التشييكات .. بينما كانت في حباله ظاهرة من الإعياء بسبب اعتلال صحتها . وقد اشتدت علتها إلى درجة أنها لم تستطع أن ترسل بانتظام إلى الناشر الأصول المتقنة لطبعة جديدة من قصتها الخالدة « العجدة » ، وبين أنها مريضة بالسرطان . ولكنها مع ما كانت تعانيه من الآلام المرض ، رأت أن تعرب عن امتنانها لمدريها .

« الذين نسخ قلوبهم بمحب الخير للناس وهم يؤدون رسالتهم السامة .. »

فتنحى من حياة مدرس في الشريف أحلى قصصها الممتعة ، وهي قصة « حضرة المدرس .. » . كما كتبت جزءا كبيرا من قصتها « الأرستقراطي والسوقي » ، مستمدة وقائعها من حكاية أبويها .. إلا أن وطأة المرض حالت بينها وبين اتمام هذه القصة .

وكان الناشر ، في أثناء ذلك ، قد أخذ يقبض يده عن مهدها بالقليل من المال كما كان يفعل من قبل - فزاد هذا الطين بلة حتى لم يعد عندها ما تستطيع أن تشتري به أى طعام .. واضطر زوجها إلى أن يذهب لأحفاها وهي مريضة جائعة غارقة في الديون ! . وانتقل بها ، بعد أن سد فائورة غرقتها « بالخان » الذي كانت تقيم فيه ، انتقل بها إلى شقتها ببراج والتي كانت تطلق عليها اسم « الثلاث زيزفونات » ، حيث ثوت بعد حياة قصيرة ، ولكن حافلة بما اعتصرت من عقلها وقلبها ، وقدمته راضية إلى وطنها ومواطنيها . وهجعت هذه التي أقضت مضاجع رجال الامبراطورية العتيدة ، والتي صورت أحسن تصوير بؤس العمال في المدن والقرى ووصفت علاج حالتهم . وجاء رواد الاشتراكية ، وبمسد وفاتها بسنوات ، يفتقون آثار ما خطت .



يوسف الشاروق

الكتلة من الأهواء والغرائز والميول ، ولكنه اشترط أن تظل هذه العاطفة في نطاقها الفردي فلا تتجاوز ذلك إلى المساس بالحيوات الأخرى ، ولهذا ربط الإسلام بين الحب والعفة ، وجعل من هذين المفهومين مفهوما واحدا ( ١ ) .

ولئن لم يلتزم بعض الشعراء الإسلاميين هذا المفهوم ، فقد انتزعه كل من كتب في فلسفة الأخلاق كما نبه إليه الأدباء الذين كتبوا نشرا في هذا الموضوع .

أما العوامل الأخرى التي أثرت في دراسة الحب في تاريخ الفكر العربي فكانت المسيحية ، وهي معروفة لدى العرب منذ العصر الجاهلي ، فقد كانت قبائل كثيرة - لها شعراؤها - تدفن بها في مختلف أنحاء الجزيرة العربية ، والمعروف أن فكرة الحب

( ١ )

عنى الفكر العربي بدراسة الحب ، وقد عنيت بهذه الدراسة ثلاث فئات بوجه خاص : عنى بها الأدباء في شعرهم ونثرهم ، وعنى بها الفلاسفة سواء عندما تعرضوا لمراتب الوجود وجعلوا الصلاة بينها هي صلة الشوق أو العشق ، أو عندما تعرضوا لفلسفة الأخلاق ، كما عنى بها المتصوفة الذين جمعوا تفكيرهم بين الأدب والفلسفة . بل أن اللغويين ساهموا بنصيبهم في هذه الدراسة ، وذلك عندما بحثوا مصدر الكلمة من ناحية ، وعندما فرقوا بين دلالات الألفاظ المختلفة المعبرة في اللغة العربية عن هذه العاطفة من ناحية أخرى مما يعرف بدرجات الحب أو مراتبه كاللودة والعشق والهوى والشغف وما إلى ذلك .

وقد تأثرت دراسة الحب لدى هذه الفئات بعدة عوامل أهمها موقف الإسلام من هذه العاطفة ، فقد نظر الإسلام إلى النفس الإنسانية على أنها هذه

١ - الدكتور شكري فيصل : تطور الفول بين الجاهلية والإسلام - مطبعة جامعة دمشق - سنة ١٩٥٩ - من ١٧٢ .

من الأفكار الأساسية في المسيحية ، وتأثر بها التصوف الإسلامي بوجه خاص .

والى جانب المسيحية كانت هناك الثقافات الأجنبية التي عرفها العرب عن طريق النقل الى اللغة العربية في العصور الإسلامية المبكرة ، لاسيما الثقافة الإغريقية ، ولهذا كانت آراء أفلاطون وأرسطو وفلوطين في الحب معروفة لدى العرب ، وإن كانت بطريقة غير دقيقة نظرا لعدم دقة الترجمة وانتحال بعض المؤلفات اليهم والخلط في نسبة آرائهم وآراء غيرهم من الفلاسفة الى بعضهم البعض .

ولقد أثر التراث العربي بدوره في دراسته لظاهرة الحب في الثقافات الأخرى ، وذلك عن طريق قالب أحيانا ، كما حدث عندما تأثرت أغاني التروبادور في شكلها واسلوبها بأشكال الموشحات والأزجال العربية في الأندلس (١) . وعن طريق المضمون نفسه أحيانا أخرى كما حدث في قصة ليلى والمجنون عندما لقيت رواجاً لدى كثير من شعراء الفرس (٢) .

أما في مجال الأدب فهناك أولاً الشعراء الذين عرضوا لهذا الموضوع أما معبرين عن عاطفتهم أو أغانى مقلدين غيرهم ، حتى نصل الى أكتفاء في تاريخ الشعر العربي اشتهرت بالتخصص في الغزل الذي يتدرج ما بين غزل حسي وغزل عاطفي وآراء في الحب يبثها الشاعر خلال قصيدته ، وقد قام بدراسة هذا اللون من الشعر والشعراء كثيرون من أدبائنا المعاصرين .

١ - جوستاف جرونيانوم ، دراسات في الأدب العربي - ترجم بإشراف الدكتور محمد يوسف نجم - دار مكتبة الحياة - بيروت سنة ١٩٥٩ . انظر مقالين بعنوان : رسالة ابن سينا في العشق وصلتها بالحب المعنى في الغرب - ص ٨٧ ، وأثر العرب في شعر التروبادور ص ١٤٠ وكذلك اغزلجناتناث بالشيخ تاريج الفكر الأندلسي - ترجمة حسين مؤنس - مكتبة النهضة العربية - القاهرة ص ٥٢٥ ، ص ٦١٢ - ٦١٤ .

٢ - الدكتور محمد غنيمي هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية - مكتبة الأنجلو - القاهرة - الطبعة الثانية - ص ١٩٦٠ . وانظر كذلك : وأصم بطرس خالي - تقاليد القروسة عند العرب - ترجمة أمور لونا - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٦٠ ص ٧٠ حيث يعرض لأوجه التشبه بين الحب العربي وحب لرساء أوروبا في العصور الوسطى ، وكذلك الدكتور عبد العزيز الأهواني : الزجل في الأندلس - معهد الدراسات العربية العالية - القاهرة سنة ١٩٥٧ ص ١٢٢ - ١٢٨ حيث يعرض لتأثير الزجل الأندلسي شكلاً ومضموناً في الثقافة الإسبانية ، ومن المعروف أن الحب كان من المواضيع الأساسية في هذا الزجل .

أما موضوع الحب كما تناوله النثر الأدبي فكان أقل حظاً من الدراسة ، فبالرغم من أن تراثنا العربي حافل بالمؤلفات التي عرضت لهذا الموضوع في بعض فصولها أو فقراتها ، بل أنه يشمل عدداً لا بأس به من المؤلفات التي وقفها أصحابها على هذا الموضوع من بين مجسموع مؤلفات أخرى كثيرة بحثت في الذكاء والقباء والفراسة والأحلام والثرية والطب الروحاني أو الطب النفسي بل في علم النفس على نحو ما سماه أخوان الصفا في رسائلهم . وهذه المؤلفات تعد في مجموعها محاولات مبكرة عبقرية في علم النفس .

ولما كان الشعر أسبق من النثر في تناول ظاهرة الحب - كما هو الشأن في الوان الأدب الأخرى - فقد تأثرت هذه المؤلفات بمفهوم الحب كما عبر عنه هذا التراث الشعري السابق بالإضافة الى المؤثرات الأخرى التي أثرت في الأدب شعره ونثره معاً .

ولعل هذه المؤلفات تهدف الى تجميع عدد معين من القصائد والأقوال والقصص التي تندرج تحت موضوع واحد . فكما فعل أبو تمام حين خصص **كتاب** **الحب** **واكبر باب من أبواب ديوانه الحماسة** **فصلاً** **تتبع** **مما** **غاله** **العرب في هذا الباب ، نجد** **أن ابن داود الظاهري ٢٠١ - ٢٦٩ هـ ٨١٦ - ٨٨٤ م** قد قام بجمع نخبة من الشعر العربي العاطفي في كتابه « الزهرة » ( بفتح الزاء وسكون الهاء ، واحدة الأزهار ) (١) .

وبالرغم من أنه يفهم عن بعض عباراته أن كثيراً من معاصريه قد سبقوه الى التأليف في موضوعه نفسه ، إلا أن كتابه هو أول كتاب بقي لنا في ذلك الموضوع (٢) .

كما أن « مدامع العشاق » الذي نشره الدكتور

١ - راجع مقدمة ليكل على طبعة شيكاغو لكتاب الزهرة سنة ١٩٣٢ - وانظر : ميد الرحمن بدوي : التراث البونابى في الحضارة الإسلامية - النهضة العربية - القاهرة - سنة ١٩٤٦ الهامش ص ٩ بشأن تحقيق نطق الزهرة .

٢ - الزهرة ص ٥٤٤ ، وكذلك : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ص ٢١١ وهذا الرأي يصحح ما أبداه الدكتور عبد الرحمن بدوي في الهامش الذي سبقته الإشارة اليه من أن كتاب الزهرة هو أول كتاب ألف في هذا الموضوع والادق تناول كتاب طي لقيه وقد وصلتنا على الأقل رسالة الجباصط بعنوان « في العشق والنساء » وهو من معاصري ابن داود الظاهري .

زكى مبارك عام ١٣٤٣هـ (١٩٢٥ م) هو آخر كتاب  
نسر على هذا النسق فيما نعلم .

والأهمية الأولى لئلا هذه المؤلفات هي في جهد  
صاحبها في تجميع واختيار الأشعار أو التخصيص  
في تبويبها . أما مساهمة المؤلف برأيه الشخصي  
فمكانته ثانوية . وربما لا تكاد نعتز على رأيه الخاص  
إلا خلال بضعة سطور قليلة تشمل المقدمة  
والتمهيد لبعض أبواب الكتاب .

ومع ذلك فتحن نجد أن الصلة الغالبة على قليل  
من هذه المؤلفات هو التأليف لا التجميع ، و « طوق  
الحمامة » لابن حزم ٣٨٤-٤٥٦هـ ، ٩٩٤ - ١٠٦٤م )  
خير مثال لهذا النوع .

ولا يخلو الكتاب - بطبيعة الحال - من استشادات  
قصصية أو شعرية ، ولكننا نجد أن هذه الاستشادات  
نفسها ليس فيها هذا المنهج التجميعي الذي يسلكه  
غيره ، بل هو غالباً ما يستشهد بأبيات له أو قصة  
وقعت له أو لبعض أصحابه ، بحيث يرى الدكتور  
طه حسين أن أحد الأهداف من تأليف هذا الكتاب  
استعراض ابن حزم لمهارته الفنية ولقدرته على  
صوغ الشعر العاطفي العجيب من أحواله الخلفية  
بالرغم من أن الفقه تخصصه (١) . ويبحث في  
كل من الأستاذ على أدهم والدكتور شوقي شيفت  
أنه يمكن اعتبار هذا الكتاب لوياً من ألوان السيرة  
الدائية (٢) .

وبعض المؤلفات يجمع بين التأليف والتجميع ،  
ولا يكون التجميع للشعر فقط كما في كتابي « الزهرة »  
و « مدامع العشاق » ، بل للشعر والقصص معا ،  
ومن أمثال هذه المؤلفات كتاب « روضة المحبين  
ونزهة المشتاقين » لابن قيم الجوزية ٦٩١ -  
٧٥١هـ ( ١٢٩٢ - ١٣٥٠ م ) .

بل أننا نجد في أمثال هذه المؤلفات عرضاً للزعات  
الصوفية وللمفهوم الفلسفي لفكرة الحب إلى  
جانب أشعار الأديباء وقصصهم ، ولا غرابة في هذا

١ - الدكتور طه حسين : في الحب ، مجلة الكاتب المصري  
عدد ٥٥ مجلد ٢٤ - فبراير سنة ١٩٤٦ . وأعيد نشر المال  
مع مجموعة مقالات في كتاب نشرته دار المعارف بالقاهرة سنة  
١٩٥٨ بعنوان : ألوان من ١١٧ .

٢ - على أدهم : بعض مؤرخي الإسلام - مكتبته النهضة مصر -  
١٩٦٠هـ . وانظر كذلك الدكتور شوقي شيفت : الترجمة  
الشخصية - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٥٦ م - ٤٠ .

فأغلب مؤلفي هذه الكتب كانوا ينتمون إلى فريق  
الفقهاء أكثر مما ينتمون إلى فريق الأدباء ، فلا  
عجب أن ابتدأوا أو انتهوا في كتبهم بالحديث من ذم  
الشهوات والإشادة بحب المخلوق لخالفته بغض النظر  
عن موقفهم المعادي أصلاً - كفقهاء - للصوفية .

والى جانب هذه المؤلفات نجد كتباً أو فصولاً  
عرض فيها مؤلفوها لموضوعات أخرى لكنها وثيقة  
الصلة بموضوع الحب ، فتناولت جوانب منه من  
باب المقارنة أو استكمالاً لجوانب الموضوع المؤلف فيه  
الكتاب ، وذلك على نحو ما نجد في الكتب التي  
عرضت لموضوع الصداقة أو النساء .

بعد هذا كله نستطيع أن نعرف مكانة « ذم  
الهوى » للإمام أبي الفرج عبد الرحمن بن الجوزي  
٥١٠-٥٩٧هـ ( ١١١٦-١٢٠١ م ) من هذا  
اللون من التراث . فنلاحظ أولاً أن عنصر التجميع  
في هذا الكتاب يتغلب على عنصر التأليف ، كما  
نلاحظ ثانياً أن ما ورد فيه من قصص أكثر مما  
ورد فيه من شعر . ولهذا كانت دهشتنا كبيرة  
وتحن نقراً قول الأستاذ مصطفى عبد الواحد في  
مقدمته لهذا الكتاب الذي قام بتحقيقه أخيراً (١)  
« ابن الجوزي يتفوق على ابن حزم في كتابه « طوق  
الحمامة » لأن ابن حزم - كما يقول الأستاذ مصطفى  
عبد الواحد - قد جمع بعض أخبار العشاق  
وأقاربهم ولم يربط الأمر بشيء آخر ولا نظر إليه  
من زاوية أخرى . وهذا ظلم ما بعده ظلم لابن حزم .  
إن نظرة عارضة على كتاب « طوق الحمامة » تدلنا  
على أن مؤلفه لم يكن همه أبداً جمع أخبار العشاق  
وأقاربهم كما فعل ابن الجوزي وغيره ، وهو يذكر  
ذلك صراحة فيقول :

« دمي من أخبار الأعراب والمقدمين ، لسبيلهم غير سبيلنا  
وقد كثرت الأغابر منهم ، وما ملهني أن أنفي عطية سوى ،  
ولا أنعلي عطلي مستعار (٢) » .

إنما كان همه دراسة هذه الظاهرة واستعراض  
مقدرته الفنية . ولأنه نأى عن عملية التجميع التي  
اهتم بها غيره جاء كتابه أصغر حجماً وأكثر تركيزاً  
وآراء مما ألف من كتب أخرى في هذا الموضوع .

١ أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي : ذم الهوى ، تحقيق  
مصطفى عبد الواحد ودراسة محمد العزالي - دار السكتب  
الحدثة - القاهرة سنة ١٩٦٢ م - ٢٢ .

٢ - ابن حزم : طرق الحذنة - حقه حسن كامل الصيرفي  
الكلية الجبلية سنة ١٩٥٩ م - ٣ .

« نظرت فيما تكلم به الحكماء في العشق وآسيابه وأدبيته وصنعت في ذلك كتابا سمعته بـ « دم الهوى » (١) »

ثم يعقب برأيه على ما سبق أن اثبتته من كلام الحكماء في كتاب دم الهوى ، ولهذا نجد شخصية ابن الجوزي واضحة في « صيد الخاطر » بالرغم من أنها مجموعة من الخواطر المتفرقة ، بينما هي تكاد تختفي في « دم الهوى » تحت ركام القصص والأشعار وما تكلم به الحكماء .

شيء آخر كنت أفضل أن يقوم به السيد المحقق ، فقد اعترف في مقدمته للكتاب أن ابن الجوزي حريص على السند في كل خبر أو رواية ، وإن تلك الأسانيد قد طالت في بعض الأحيان بحيث شغل السند من الكتاب نحو ثلثه ، ويستنتج الأستاذ مصطفى عبد الواحد أن ابن الجوزي قد تعمد ذكر السدلالطالة كما يعترف أنه ليس في ذكر السند توثيق للحديث أو الخبر .

وهذه الإطالة في السند يعانى منها قارئ الكتاب وقد يقرأ نصف صفحة كاملة من الأسماء حتى يعثر على نص لا يزيد عن سطر . وليس هذا ما أخذنا جديدا ، فغداود الإطالي ( المتوفى عام ١٠٠٨ هـ - ٦٠٠ م ) في مقدماته لكتابه « تزيين الأسواق بتعظيم شوارع العشاق » يعيب على كتاب « أسواق الأسواق » للبقاعي ٨٠٩ - ٨٨٥ هـ ( ١٤٠٦ - ١٤٨٠ م ) أنه :

« كتاب طال في غير طائل ، وجميع ما لا حاجة بهذه الصامة إليه كذكر الأسانيد والتكرار الذي هو من شأن الاحاديث النبوية لتوثيق الأحكام الدينية » (٢) .

وأرى أن الحل الذي يوفق بين الاحتفاظ بأصول الكتاب من ناحية ، وتيسير مهمة قراءته من ناحية أخرى هو أن نعود إلى الأسناد فنضمه في هامش الكتاب ، كما نعود اليوم إلى مراجعنا العلمية فنثبتها في الهامش ، فلا نعطل عملية القراءة ، وفي الوقت نفسه نترك الحرية لمن يريد معرفة سلسلة الإسناد أن يرجع إليها .

١ - ابن الجوزي - صيد الخاطر - حققه ناجي الطنطاوي وراجعه على الطنطاوي - دار الفكر بدمشق سنة ١٩٦٠ م ٢٧  
٢ - داود الإطالي : تزيين الأسواق - دار الطباعة - القاهرة سنة ١٢٩١ هـ من ٣ . وانظر كذلك طبعة دار الكتب - بيروت - سنة ١٩٥٧ هـ من ١ ص ١٤ .

فالأصالة واضحة في كتاب « طوق الحمامة » ، بينما وجه ابن الجوزي عنايته في كتابه إلى جميع روايات الآخرين وتبويبها بعد أن استفاد مما سبقه من مؤلفات لا سيما كتاب « مصارع العشاق » لابن السراج ٤١٧ - ٥٠٠ هـ ( ١٠٢٧ - ١١٠٦ م ) . وكنت أود من السيد المحقق أن يشير في مقدمته إلى مدى صحة الروايات التي أخذها ابن الجوزي عن ابن السراج ، خاصة وأنه لم ينقل عن « مصارع العشاق » مباشرة ، بل عن طريق رواية اسمها شهدة .

وقد ذكر ابن رجب ٧٣٦ - ٧٩٥ هـ ( ١٣٣٥ - ١٣٩٣ م ) في طبقاته أن ابن الجوزي كان يستفيد أكثر علومه من الكتب ولم يحكم ممارسة أهلها فيها (١) . كما ذكر أنه نقل عنه أنه قال : أنا مرتب ولست بمصنف (٢) . والواقع أنه يتبع الطريقة نفسها في كثير من كتبه مثل « الأذكياء » و « أخبار الحمقى والفلفلين » و « أخبار الظراف والمتعاجين » ... الخ . وأنا لأسأله : هل تعرف الطريقة التي كانت تتم بها هذه المؤلفات المزججة بالشعر والرواية والتي بلغ بعضها عشرات الأجزاء ، وهل ترى اهتدى أسلافنا إلى طريقة مشابهة لطريقة البطاقات التي نبعثها اليوم في أبحاثنا العلمية ، بحيث ندور الروايات والقصائد المختلفة على ما يشبه البطاقات ثم نضعها طبقا لتبويب المؤلف لندون أخيرا على الورق ؟

ولقد عرض ابن الجوزي لمواضيع الصداقة والحب والعشق والرواج في كتاب آخر له هو كتاب « صيد الخاطر » وهو مجموعة من الخواطر في مواضيع شتى ، ولكنه كان أكثر أصالة في هذه الخواطر المندسة بين خواطر أخرى لا علاقة لها بموضوع العشق والحب ، ذلك أنه أطلق في هذا الكتاب خواطره على سجيته ولم يتقيد بأسناد إلا في النادر ، ولهذا كان كثيرا ما يستخدم أفعالا مثل : تأملت ونظرت . وكان ابن الجوزي قد ألف صيد الخاطر بعد أن انتهى من كتابه « دم الهوى » ، وكانما فرغ في هذا الكتاب من أقوال الآخرين فرغ في صيد الخاطر لآرائه ، ونراه يعترف بذلك فيقول في الفصل الثالث والستين من صيد الخاطر :

١ - ابن رجب : طبقات الحنابلة - صححه محمد حامد العلي - مطبعة السنة المحمدية - القاهرة - ١٩٥٢ ج ١ ص ٤٠٣ .

٢ - المرجع السابق ص ٤١٣ .

ثم يخص ابن الجوزي الأبواب التالية حتى الباب الرابع والثلاثين لسرد الأحداث والقصص والأشعار التي تحذر من ارتكاب المعاصي وتحض على العفاف .

وقصص هذه الأبواب تنتمى في جعلتها إلى ما يعرف بالقصص الصوفي ، وهي قصص تعليمية من وضع الصوفية الفت لرياضة النفس على إثبات العفاف (١) ، ذلك أن الحب الإنساني عند الصوفية كان طريقا للحب الإلهي ، على نحو ما نقرأ في ترجمان الأشواق لمحبي الدين بن عربي الأندلسي ، كما تشابهت طرق التعبير عن الحب والهيام في شعر المتصوفين وفي شعر المحبين المدبرين بوجه خاص . هذا إلى أن الصوفية كانوا في مجالس وعظهم يضيرون الأمثال بالمحبين الذين تفسأوا في الهيام بمن أحبوا انماظا بهم وحنا للسالكين في الطريقة على بذل مجهود اشق .

ولا يفرد كتاب « ذم الهوى » بمثل هذه الأبواب ، ذلك أن :

« جعفر بن محمد بن علي بن الحسين لا يحسن من برعة صوفية ، من داود صاحب الزهرة ، وابن حزم صاحب طوق الحمامة ، وابن القيم صاحب الروضة ، والإطاعي صاحب تزيين الأسواق ، كل أولئك قيم نفحات صوفية ، والجمع بين الزهرة الحسية والهيمنة يظهر لهم في الأمور التي لا تحتاج إلى جد ولا تأويل » (٢) .

مبالغة أم لا ؟ ابن الجوزي يهاجم الصوفية في كتابه « تليس إبليس » في عقائدهم وأخلاقهم وقصصهم التي كثيرا ما علق عليها ساخرًا نجده في كتابه « ذم الهوى » يذكرها كشواهد تؤيد ما يدعو إليه من التزام العفة وعدم ارتكاب المعصية .

وكانما نامت حاسته النقدية كفتية ازاء الصوفية بل ازاء ما أورده من قصص بوجه عام حتى أن السيد المحقق علق في الهامش على ما في بعض هذه القصص من طعن ، كما أنه ذكر في المقدمة أن فكرة الجمع والإطالة قد ألهمت ابن الجوزي في بعض الأحيان عن فحص ما يذكره من أحداث وأخبار (٣) .

والواقع أن موقف ابن الجوزي من التصوف يحتاج إلى وقفة ، لا سيما إذا قرأنا وصف ابن جبير في رحلته لجلس وعظه ، وإذا قرأنا كتابه « روح الأرواح » الذي لا يمكن أن تعليه إلا روح صوفية

وإبن الجوزي فقيه من فقهاء الدين كما كان من قبله ابن داود الظاهري وابن حزم الأندلسي ومن بعده ابن قيم الجوزية وغيره ، فلم يكن بدعا أن يؤلف فقيه مثل هذا الكتاب .

لكن كلا من ابن داود وابن حزم وابن قيم يبدلون كتبهم بتعريف الحب ، فهم يفضلون الترتيب المنطقي وكانما في هذه البدايه شيء من الحرج لهم كفقهاء ، لهذا نجد ابن حزم كانما يستأذن للدخول في هذا الموضوع فيذكر في أول كتابه بأن الحب ليس يمكن في الديانة ولا بمحظور في الشريعة ، وأنه جاء في الآخر :

أربحو العروس ، فانها تصدا كما يصدا العديد (١) .

وكذلك فعل ابن قيم في أول كتابه ، فقد ذكر أنه ألفه ليعقد صلحا

بين الهوى والعقل ، وإذا لم عقد الصالح بينهما سهل على السيد محاربة النفس والشيطان (٢) .

وإبن حزم في « طوق الحمامة » يستأذن للدخول في الموضوع بوسيلة أخرى لهاها صحيحة ولهاها مجرد كبري فني — فهو يذكر أنه يكتب رسائله بناء على تكليف صديق له . وكذلك « تليس إبليس » ابن الجوزي حين ذكر في أول كتابه « ذم الهوى » أنه صديقا طلب منه النصيح فوجه إليه الكلام قائلا :

« اسم أبي قد بزلت لاجلك في هذا الكتاب من بيع الوار ، أبي حفص الترخص فيما أورد ، اجتدابا لسلتك ، واجتلابا لعاديت . وقد مددت فيه النفس بعض المد ، لأن منلك معتقر إلى ما يليه من الأسفار ، عن الفكر فيما هو بصدده من الإحطارة

ولكن ابن الجوزي لا يبدأ كتابه بتعريف الحب كما فعل ابن حزم وابن قيم ، بل كما فعل هو نفسه في كتب أخرى له بدأها بتعريف موضوعاتها مثل كتابه « الأذكاء » و « أخبار الحمقى والمغفلين » ، بل هو يبدأ كتابه بتعريف العقل وذكر فضله ، كما خص الباب الثاني بدم الهوى والشهوات ، لكنه لا يرى ذم الهوى على الإطلاق لأنه خلق في الإنسان — كما خلق كل ميل غيره — لضرورة بقائه ، انما المذموم هو الإفراط منه ، وهو ما يزيد على جلب الصالح ودفع الضار .

١ - الطرق ص ٢

٢ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ونزهة المستعدين ، صححه وعلق عليه أحمد عبد - المكية التجارية - سنة ١٩٥٦ ص ١٠

١ - ركن مبارك : التصوف الإسلامي - المكتبة التجارية - القاهرة - الطبعة الثانية سنة ١٩٥٤ ج ٢ ص ٢٥٥ .

٢ - الرجوع السابق ص ٢٢٢ .

٣ - مقدمة الدم ص ٢١ .

الى ما يلائم طبيعتها فحسب ، بل الى ما تتطلع اليه ايضا .

ثم يذكر ابن الجوزي مراتب العشق ، ويلاحظ المستشرق جوستاف فون جرونيساوم أنه كانت هنالك

رواية في ايجاد أسماء واضحة تطلق على درجات الحب وظلاله المختلفة منذ عصر الجاحظ (١) .

وهي - من مجموع الآراء التي يوردها ابن الجوزي - بالترتيب التالي :

اولها اللذنة ، وهو شيء يحده النظر والسمع ، فيحيط بالإنسان ويعرض للفكر ، ويرتاج له القلب فينشأ الاستئناس للشخص ، ثم ارادة القرب منه والى اليه .

ثم اللذة ، وهو أن يرد أن لو ملكه .

ثم الحببة ( بضم الخاء ) وهي مشتقة من تطل في الشيء ، وسى الخليل خليلا لتضل حليله في قلبه .

ثم الصباية ، وهي رقة الشوق ، تولدها الالة ويشتد الاشتياق ويهيئها الذكر .

ثم الهوى ، فيهيئ يصاحبه في محاب الحبوب .

ثم العشق ، وهو نوع والمحبية جس ، فالرجل يحب اياه وابيه ولا يمتد ذلك على تلف نفسه بخلاف العاشق ، فكل عشق يمتد حيا ، وليس كل حب يسمى عشقا ، لان العشق اسم لما نقل من المحبة ، كما ان السرف اسم لما جاوز الجود .

ثم التمتع ، وهو حالة يصير بها العشوق مالكا للعاشق ولا يوجد في قلبه سواه .

ثم الزينة ، وهو الخروج من حد الترتيب والتعطل عن احوال التمتع .

وهذا بعض من قاموس الحب يسرده لنا ابن الجوزي على لسانه ولسان غيره ، وهي تدل على مدى الثروة اللغوية لهذه المادة في العربية ، ودقة الفروق بين كل لفظ وآخر ، الى جانب وجود عدد من الترادفات أورده ابن الجوزي في هذا الفصل ، وقد عقد ابن القيم في كتابه «روضة المحبين» فصلا مشابها عقبه بفصل آخر اثار فيه موضوع الترادف والمتباين من هذه الأسماء (٢) .

ثم يعرض ابن الجوزي للذكر سبب الحب فيقسم النفس الانسانية ذلك التقسيم الأفلاطوني المعروف ، وقد نسبته الى من يسميهم «حكما الأوائل» ، فهناك نفس ناطقة ومحبتها منصرفة الى المعارف واكتساب الفضائل ، ونفس حيوانية غضبية محبتها منصرفة نحو التهر والغلبة والرياسة ، ونفس شهوانية محبتها منصرفة الى المأكول والمشارب والمتناجح .

ولعل دراسة عن حياة ابن الجوزي تكشف لنا عن وجود تطور في حياته بين التصوف والفقه ، او تعيد التحقيق في نسبة مثل هذا الكتاب الى ابن الجوزي ولعل حرصه على أن يؤلف اكبر عدد من الكتب في كل الفنون التي عرفها عصره تفسر لنا هذا الموقف .

فإذا وصلنا الى الباب الخامس والثلاثين من كتاب «ذم الهوى» ، نجد أن ابن الجوزي لم يعد يجد حرجا - بعد هذا التمهيد الطويل - في تعريف العشق ، فيذكر مختلف الآراء التي نسبت لبعض الفلاسفة الاغريق ، أو لبعض الاسلاميين الى أن يدلي برأيه فيقول :

« والتحقق أن اعتنق شدة ميل النفس الى صورة تلام عليها ، فإذا نوى فكرها فيها تصورت حصولها وولست ذلك ، فيبتعد من شدة الفكر مرض » (١) .

ويمكننا أن نقارن بين هذا الرأي ورأي ابن حزم الذي سبق أن قرر الحب بأنه :

« اتصال بين أجزاء النفوس المقصورة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الربيع » (٢) .

وهو رأي متأثر بما تذهب اليه الأسطورة الاغريقية من أنه كان في كل فرد من افراد النوع الانساني عنصران الذكورة والانوثة ، وكان شكل الانسان دائريا نتيجة الحركة الدائرية التي تسير على العالم ، ثم تطاول الانسان على الالهة زبول قاروا أن يصعد الى السماء فعوقب بأن يشتر نصفه ، ومنذ ذلك الوقت وكل نصف يطلب نصفه الآخر .

فبينما نجد ابن حزم يستمد تفسيره من التعليقات الأسطورية نجد أن تفسير ابن الجوزي اقرب الى الفهم العام comm n sense ويمكننا أن نقارن تفسيره برأي سيجموند فرويد رائد مدرسة التحليل النفسي بعده بسبعة قرون حين يقول انه في أشكال كثيرة من حالات الاختيار في الحب يكون من الواضح أن موضوع الحب يقوم كبديل عن مثل أعلى لا تصل اليه . فنحن نحب على أساس الكمال الذي كافحنا من أجل أن تصل اليه ذاتنا ، والذي نود الآن أن نحققه بهذه الطريقة غير المباشرة كوسيلة لارضاء نرجسيتنا (٣) . وفرويد بهذا يذهب أبعد مما ذهب اليه ابن الجوزي ، فليس الحب ميل النفس

١ - الذم من ١٩٢ .

٢ - الطرق من ٨ .

٣ - Fried. «Group Psychology and the Analysis of the Ego.» translated by. James Strachy, Harvath Press, London, 2nd Edition, 1946. p. 74.

١ - دراسات في الادب العربي من ٩٠ .

٢ - الروضة من ٥٢ .



وقصصه . صفحات كثيرة من كتابه . فقد خصص الباب الثامن والثلاثين لذكر ثواب من عشق وعف وكنم ، والباب التاسع والثلاثين في ذكر الآفات التي تجرى على العاشق من المرض والضنى والجنون وغير ذلك ، وهذه جميعها من خصائص الأدب العذري .

كما خصص الباب الواحد والأربعين لذكر من ضربت به الأمثال في العشق ، وهم : مجنون لبلى وعروة بن حزام والعباس بن الأحنف وذو الرمة وجميل وكثير عزة ، وكلهم من أبرز شعراء الغزل العذري .

وهذا الحب العذري عرفه العرب بعد الإسلام وكان تطوروا للحب العفيف الذي سبق أن عرفته الجزيرة العربية في الجاهلية ، وحب عنتره لبلبل نموذج من تمازجه ، كما أن هذا الحب العذري به مشابه كثيرة من الحب الرومانسي الذي ظهر في أوروبا بظهور البرجوازية واندلاع الثورة الفرنسية وكان بدوره تطوروا للحب العفيف الذي ظهر قبل ذلك في العصور الوسطى الأوروبية ، والذي يقال أنه **بانو شكلا ، أو شكلا ومضمونا بالحب العذري كما عرفه العرب وعبروا عنه .** هذا مع ضرورة عدم إغفالنا أن المقدمات المتشابهة تؤدي إلى نتائج متشابهة ، ذلك أن الحضارتين العربية والأوروبية قد **تلاقحت** أكل منهما الأصول الأفرقية والمسيحية لهذا اللون من الحب .

وإما خصائصه بوجه عام — وكما نستخلصها من مسلك وتعبير هؤلاء الذين ذكرهم ابن الجوزي في « ذم الهوى » كمضرب للأمثال في العشق — هو ارتباطه بالعفة والوفاء ، ويسمو مكانة المرأة ويسمو الحب بصاحبه ، وارتباطه بالقدر وبالوت ، وبالجزن وربما بالياس حتى ليصبح المحب شهيدا ، فهو حب من أجل الحب . ثم هناك الالتفات إلى الجانب النفسى للمحب والمحبيب على السواء بينما يتشاهل الاهتمام بالجانب الحسى .

ومن الباب الرابع والأربعين حتى الثامن والأربعين ذكر من قتل غيره أو قتله غيره بسبب العشق ، ومن قتل معشوقه أو قتل نفسه بسبب العشق ، وارتباط الحب بالموت أمر معروف في آداب الأمم المختلفة ، كما قضي به بعض الصوفية واشتهرت به بعض المدارس الأدبية لاسيما المدرسة الرومانسية (١)

١ — انظر فصل الحب والموت من كتاب الموت والبعث لمبدى الرحمن بدوى — النهضة العربية — القاهرة — سنة ١٩٤٥ ص ٢١ — ٢٥ .

ويشرح عشق هذه النفس الشهوانية ، فيكرر ما سبق قوله من أن سبب العشق مصادفة النفس ما يلائم طبعها ، وأكثر أسباب المصادفة النظر ، يليه سماع الغناء والغزل .

وعلى العشق من جانب واحد بأنه يتفق وطبع المعشوق ما يوافق طبع العاشق ، ولا يتفق العكس (١) وهذا تعطيل أكثر واقعية وأقرب إلى الفهم الصام مرة أخرى من التعطيل الذى اضطررنا حرم أن يلجأ إليه حتى يستمر منطقيا مع اعتقاده بفكرة النفوس المقسومة ، فيقول أن الذى لا يحب من يحبه تكون نفسه محاطة ببعض الحجب المحيطة بها من الطبايع الأرضية ، فلا تحس بالجزء الذى كان متصلا بها قبل حلولها حيث هي ، ولو أنها تخلصت من هذه الحجب لاستوبا في الإنصال والمحبة ، وهذا هو الفرق بين المحب والمحبيب ، نفس المحب لا يحجبها شيء من هذه الطبايع الأرضية وهى تعلم الجزء الذى كان متصلا بها فتطلبه وتقصده وتشتتى علاقاته (٢) واستنادا إلى نظرية النفوس المقسومة حل ابن حزم كثيرا مما صادفه من مشاكل ، فعلى بها محبة شخص آخر انقص منه صورة أو لا يتفق معه في الأخلاق (٣) بينما اعتمد ابن الجوزي على التحليل الأقرب إلى الإدراك العام ، فقال **أنه لما كان العشق انما في الطبايع ، فإنه يمكن تملل المحب إلى الأشياء المستحسنة ، بأن ما يكون حسنا عند شخص قد يكون غير حسن عند آخر (٤) .**

وقد لا يقع الحب من أول نظرة ، بل بعد ادامة النظر والمخالطة (٥) فإذا انضم إلى ذلك معانقة أو تقبل فقد تم استحكامه (٦) . وقد يحدث العكس فمن الناس من يتعلق قلبه بالمتطور فإذا ردد نظره بأن له من الميوب ما لم يكن قد بان ، فزال ما كان عن قلبه (٧) . ومن قبله اعتبر ابن حزم أن الحب من أول نظرة ليس الا ضربا من الشهوة ، ويستشهد بنفسه فيقول :

« ما لقي بأشياء حب قط الا مع الزمن الطويل ، وبعد ملازمة الشخص لى دهر ، وأخذى معه في كل جد وعزل (٨) »

وقد أفصح ابن الجوزي للأدب العذري ، أشعاره

- ١ — الذم من ١٨٩
- ٢ — الطوق من ٨٧
- ٣ — الطوق من ٦
- ٤ — الذم من ٢٠٠
- ٥ — الذم من ٢٠٢
- ٦ — الذم من ٢٠٥
- ٧ — الذم من ٨٤
- ٨ — الطوق من ٢٥

كما حاول فرويد أن يجعل الحب والموت هما دعائم مدبه في مؤلفاته الأخيرة (١) .

فإذا كان الباب التاسع والأربعون يتحدث عن أدوية العشق ، وهي أدوية بعضها ديني كخشية الله ، وتذكر الموت ويوم القيامة ، والنار ، وبعضها اجتماعي كالزواج من المحبوب إذا كان ذلك مباحا لأن الاتصال الجنسي يزيل العشيق (٢) . وكذلك استعراض النساء للتزويج ، وكانت هند بنت عتبة تقول :

الساء أغلال ، فليتخير الرجل غلا ليد (٣)

ومن أدوية العشق كثرة الاتصال الجنسي وإن كان لغير المحبوب ، ويعطى ابن الجوزي ذلك بقوله :  
« ووجه كره دواء أنه يقلل الحرارة التي منها يشتد العشق ، وإذا سبغت الحرارة المريرة حصل العتور ويرد القلب ، فبعد لهب العشق » (٤)

وهذا الرأي شبيه بما ذهب إليه مدرسة التحليل النفسي في القرن العشرين حين أعلن رائدها فرويد أن الحب رغبة جنسية مؤجلة (٥) وأن مصير الحب الجنسي هو الانتهاء عندما يتم إشباعه ، ولهذا رأى ضرورة امتزاج الحب بعناصر أخرى لضمان استمراره . كذلك ناقش ابن قيم هذا الموضوع في كتابه الروضة وقال أن الناس اختلفوا بشأنه ، فمنهم من يكون بعد تحقيق رغبته أقوى محبة ، ويكون يبعثر في وطنه له شيء ملائم فأحبه ، فلما ذاقه كان له القيد المحبة وإليه أشد اشتياقا .

ورأت طائفة أخرى أن تحقيق الرغبة يفسد العشق ويبطله ويضعفه ، وهذا شأن طالب الشيء إذا ظفر به ، كالظمان إذا روى والجائع إذا شبع . ثم يدلي ابن قيم برأيه فيقول أن فصل الخطاب هو إن الاتصال الجنسي يفسد الحب ، ولا بد أن تنتهي المحبة بين الطرفين إلى المصاداة ، أما الاتصال المباح فإنه يزيد الحب إذا صادف مراد المحبوب ، لأنه إذا ذاق لذته وطعمه أوجب ذلك رغبة أخرى لم تكن حاصلة قبل الذوق (٦) .

ومن أدوية العشق أدوية طبية ، ذلك أن بسدن العاشق إذا نحف أسرع في الحرارة الهابوا وحرأقا

فينبغي أن تستعمل الترتيبات كشم البنفسج والسنوبر ، ودخول الحمام من غير طول مكث فيه والنوم الطويل والتغذى بالأغذية الرطبة (١) .

ومنها أدوية نفسية كالنظر إلى الماء الصافي في الرياض النضيرة ، وسماع النواذر المضحكة والسفر ، فبالسفر يتحقق البعد عن المحبوب ، وكل بعيد عن البدن يؤثر بعده في القلب ، ثم أن مر الأيام يهون الأمر . كذلك كل ما يشغل القلب من المعاش والصناعة فإنه يسلي ، لأن العشق شغل الفارغ ، فهو يمثل صورة المشوق في خلوته لسوقه إليها ، فإذا انشغل القلب حصل التناسي (٢) .

ومن الأدوية الأخلاقية هيادة المرضى ، وتشجيع الجنائز ، وزيارة القبور ، والنظر إلى الموتى والتفكير في الموت وما بعده . فإن ذلك يطفى نيران الهوى كما أن سماع الفناء واللغو يقويه ، فغضه يضعفه ، وكذلك مواصلة مجالس التذكر ومجالسة الزهاد وسماع أخبار الصالحين والمواظ . كل ذلك يخرج الإنسان من غلبة الشهوة إلى حيل الحزن والفكر . وذلك يضاد العشق (٣) .

وفي هذا الباب ثمة ملاحظة جذرية بالتسجيل ، فإن ابن الجوزي يسرد قائمة بأوصاف الجمال الحسدي المراد ، وهي تنمى في جملة مع مجموعة الأوصاف التي فلها الغزل الحسي أو المكشوف في الأدب العربي .

وهذه القائمة من المحاسن - التي يقدم لنا مثلها ابن قيم في كتابه «روضة المحبين» (٤) مقسمة على أساس رياضي هو العدد أربعة ، فالمرأة لا تكون حسنة حتى يبيض منها أربعة ويسود أربعة ويحمر أربعة ... الخ ، وهي طريقة مألوقة في الحكم وبعض النواذر والقصص العربية ، لعلها لتيسير الحفظ والرواية ، ولعلها لون من ألوان الهندسة الفنية في التعبير ، ولعلها بتأثير الثقافات الأخرى التي اهتمت بالعدد كالفيثاغورية أو الهندية إذا استطعنا تتبع هذا الشكل من التعبير في الفكر العربي وفي الثقافات الأخرى التي اتصلت به . كما

١ - الدم ص ٦٢٤

٢ - الدم ص ٦٢٤ ، ٦٢٥

٣ - الدم ص ٦٢٩ ، وقد ألف ابن الجوزي بعد كتاب دم الهوى كتابين أحدهما في طب اللسان واسمه « لطف النافع في الطب والفراصة عند العرب » والآخر في طب النفوس بعنوان « الطب الروحاني » أشار فيه إلى كتاب دم الهوى وإلى مذكره من أدوية نفسية للعشق - وهذا الأخير نشره القديس في دمشق سنة ١٢٤٨ هـ .

٤ - الروضة ص ٢٢٦ - ٢٢٧ .

١ - انظر م. فوق مبدأ اللذة ، أرحمه أسحق - دار المعارف - القاهرة ، ومبادئ التحليل النفسي ، والدات والعرار ترجمته محمد عثمان ليجاني - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة .

٢ - الدم ص ٦٠٠

٣ - الدم ص ٦٢٩

٤ - الدم ص ٦٣٩

٥ - Group Psychology p. 76 .

٦ - الروضة ص ٨٢ - ٨٧

والانحرافات الجنسية والاتصال الجنسي بالمحارم مثلا لم يكن من الممكن اعتبارها في ذلك الوقت أمراضا نفسية تعالج ، بل ينظر إليها باعتبارها ألما يعاقب عليه في الدنيا والآخرة (١) .

فهذه الملاحظات اذن ملاحظات أولية يمكن اعتبارها تمهيدا لما يعرف اليوم بعلم النفس ، وهي مرحلة ضرورية لا بد أن يمر بها كل علم ، وإن كانت العلوم الإنسانية - في مقابل العلوم الرياضية والطبيعية - قد احتاج نضجها الى زمن أطول ، ولهذا كانت احدتها .

## ( ٢ )

هذا عرض لبعض الآراء التي وردت في كتاب ذم الهوى ، وهي آراء متناثرة وسط هذا الكم الضخم من الأشعار والقصص وسلاسل الاسناد التي حشدتها ابن الجوزي في كتابه . لهذا فليست قيمة الكتاب فيما قدمه من دراسة للحب فقط ، بل يمكن أن تكون له قيمة أخرى كمرجع تاريخي وفني بما رواه من أشعار وقصص .

والقصص التي وردت في هذا الكتاب - شأنها شأن ما ورد به من آراء وأشعار - لا ينفرد بها ، فمن المعروف أن أكثر الذين كتبوا في هذا الموضوع أعظمهم عن بعض . لم أضاف ما جدد من أشعار وقصص ، بل تنقيح الأسواق للداود الانطاكي مأخوذ عن أسواق الأشواق للبقاعي ، بعد حذف الأسانيد والتكرار وإضافة ما جدد من أخبار ، لا سيما أخبار الصوفية ، كما أن أسواق الأشواق مأخوذ بدوره من مصارع العشاق لابن السراج . كذلك نجد أن التويري ٦٧٧ - ٧٢٣ هـ ( ١٢٧٨ - ١٣٢٣ م ) اعتمد أساسا على كتاب ذم الهوى فيما ذكره في موسوعته نهاية الأرب في الباب الثالث من الفن الثاني الخاص بالفرل والنسب والهوى والمحبة الشوق ، كما أن كتاب ذم الهوى اعتمد بدوره في كثير من رواياته على ابن السراج .

والقصص التي وردت في كتاب « ذم الهوى » تتدرج ما بين النادرة بمعناها في الأدب العربي القديم ، والقصة القصيرة بمعناها الحديث تقريبا ، فبالرغم من أن المؤلف يسبقها بسلسلة الاسناد التقليدية ، إلا أن وظيفة الاسناد هنا ليست الا وظيفة فنية ، فهي عامل من عوامل الإيهام بالواقع make belief على نحو ما يفعل الكثيرون من

أنه شكل تعبيرى واضح في سفر الرؤيا آخر أسفار العهد الجديد من الكتاب المقدس .

ونحن لا نكاد نعثر على أوصاف نفسية للمرأة في كتاب ضخم مثل كتاب « ذم الهوى » ، اللهم الا ما نستخلصه نحن لانفسنا مما ورد بالكتاب من اشعار الفرل العذري ، والا اذا كان تخصيص باب للتحذير من فتنه النساء هو من قبيل التلميح الى نفسية المرأة . وقد قدم ابن الجوزي في الفصل الأخير من كتابه « أخبار النساء » قاموس اللغوى للصور البدنية المختلفة للمرأة كالطويلة والقصيرة والتي يتضخم منها جزء أو يضمر جزء . ولعل تخصيصه - في كتابه « أخبار النساء » - بابا لأوصاف النساء وآخر لوفائهن ونائلا لقد رهن فيه التفات الى الجانب النفسي للمرأة واستكمال لما لم يذكره في « ذم الهوى » .

وعلى كل حال فكتاب « ذم الهوى » - وما شابهه من مؤلفات - مكتوب من وجهة نظر الرجل في مجتمع يتفوق فيه الرجل . فبينما نجد فيها أن بعض الأوصاف الجنسية والنفسية المرغوبة في المرأة - وكذلك المرغوبة في الرجل - هي مطالب إنسانية لا أساسها الطبيعة البشرية في كل مكان وزمان ، نجد أن البعض الآخر انعكاس للقيم المتعارضة عليها في تلك العصور ، وهي قيم لم يتزعزع الإيماء بها إلا بعد زوال العصور الوسطى ونظمها الاجتماعية ورواسبها في الحياة الوجدانية للرجل .

الى جانب هذا فإننا لاحظنا أن الآراء الخاصة بظاهرة الحب في كتاب ذم الهوى - كما في غيره من الكتب والفصول التي عرضت لهذه الظاهرة في التراث العربي - قد تصل الى درجة عظيمة من الدقة حتى انها لتفترب في بعض الأحيان من نظريات علم النفس المعاصر ، الا انها تظل مع ذلك مجرد ملاحظات تقصر عن الوصول الى مجموعة القوانين التي تقدم تفسيراً كاملاً للظاهرة ، وهي لا تنتظم نظرية معينة ولا تخضع لمنهج موحد ، فبعضها يعتمد على الملاحظة والاستقراء وبعضها مستمد من طريق القياس ، وأكثرها يعتمد على آراء السابقين ورواياتهم ، كما أن هناك محاولات لتقديم تفسيرات فيسيولوجية دون اللجوء الى المنهج التجريبي في هذا النوع من الدراسات (١) . ولكن الملاحظ أن النظرة الدينية الإسلامية هي التي توجهها بشكل عام .

١ - انظر التفسير الفسيولوجي لتأثير القيلة بين المتحابين - الدم من ٣٠٥ .

(٢) - انظر الأبواب ١٤ : ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٤ ، من كتاب ذم الهوى .

الكتاب المعاصرين عندما يزعمون لنا أن القصة التي ينشرونها قد وصلتهم بالبريد أو وجدت بين مخلفات شخص توفي أخيراً .

والاختلاف الوحيد بين القصص المعاصرة والقصص التي احتفظ بها تراثنا العربي والتي تحققت فيها كل العناصر الفنية تقريباً ، هو أن القصص المعاصرة تنزل إلى الشخصيات من الداخل فنطلعنا على خوارجهم ودوافعهم النفسية ، أما القصة العربية القديمة فالحركة فيها حركة خارجية ، ولو كان موضوعها العاطفة ، وفي كتاب بصف هذه العاطفة ويطلبها ، فيبدو أن التطبيق الفني لهذه الملاحظات الدقيقة كان يحتاج إلى بضع مئات أخرى من السنين .

ومن أجل هذه القصص تلك القصة التي شغلت خمس صفحات من الكتاب المحقق ، والتي تكشف عما يمكن أن يكون الناس عليه من أمانة وشهامة ، وهي - على جمال مفزاها من الوجهة الخلقية - متخيرة الألفاظ ، بارعة الخيال .

وملخص القصة أن يزيد بن معاوية أرسل رجلاً عراقياً محملاً بالأموال إلى المدينة ليحتال على عبد الله بن جعفر ويأخذ منه جارية أسماها عمارة كان يزيد قد رآها عند ابن جعفر وأحبها .

ونجح العراقي في مهمته ، لكن يزيد ما لبث في اليوم نفسه الذي دخل فيه العراقي دمشق مصطحباً عمارة .

وبدلاً من أن يستولي الرجل على الجارية لنفسه قصد معاوية بن يزيد وشرح له القصة ، وبدلاً من أن يأخذها منه يزيد وهبه الجارية كما وهبه كل ما دفعه إليه أبوه من أموال .

ولكن العراقي لم يأخذ الجارية لنفسه هذه المرة أيضاً بل عاد إلى المدينة وقصد عبد الله بن جعفر وأوضح له أن الجارية لم تكن له وقص عليه الحقيقة ، ولهذا فهو يردها إليه لأنه يعلم مدى حبه لها وحبه له (١) .

وواضح أن تكرار الموقف أكثر من مرة بل ولدى أكثر من شخص ، ثم تكرار الاستجابة الأخلاقية التي ترتفع إلى درجة التنازل عن حثك لثناك ترى أن غيرك أحق به منك ، هو الأساس الفني وهو المفزى الأخلاقي في الوقت نفسه لهذه القصة .

ولما كان العمل الفني لا يتفصل عن أسلوبه الذي أدى به ، فإنا نرى أنه ليس أفضل من أن نختم هذه

الكلمات بأحدى تلك القصص التي قد تكون من وضع الصوفية ومن نحا نحوهم من أهل الزهد والعفاف، وسنثبتها كاملة مع ملاحظة ما يتخللها من حوار ممتع ، يتطور إلى نهايته الفنية ، وهي نهاية يتوفر فيها عنصر المفاجأة كما أنها الدرلة الطبيعية لما سبقها ، والقصة على النحو التالي بعد حذف كلمة «قال» من أول جمل الحوار حتى يكون أسرع إيقاعاً:

كانت امرأة جميلة بمكة وكان لها زوج ، فنظرت يوماً في المرأة وقالت لزوجها :

- أرى أحداً يرى هذا الوجه لا يفطن به !

- نعم ...

- من !

- مبيد بن ميسير

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- قد أدت لك ..

فأنته كلستنية ، فعلا معها في ناحية من المسجد الحرام ، فأسرعت من وجه مثل قلقة القمر ، فقال لها :

- يا أمة الله !

- أتى قد قست بك فانظر في أمري

- أتي سالك من شيء فإن أنت صدقتي نظرت في أمري

- لا تسألني من شيء إلا صدقتك

- أخبريني لو أن ملك الموت أتاك ليقبض روحك أكان يسرد

في قبضيت لك هذه الحاجة ؟

- اللهم لا ..

- فلو دخلت فيرك واجلست للمساءلة أكان يسرد

أني قبضيت لك هذه الحاجة ؟

- اللهم لا ..

- فإني قد قست بك فانظر في أمري

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- قد أدت لك ..

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

- فأنشأ لي فيه تلافئته

# د. هـ الرسالة

## ... من رسائله

### بقلم : الدكتورة فاطمة موسى

اعنى تلك الرسائل الحقيقية التي يبعث بها الكاتب الى صديق او زوجة او حبيبة او ناشر او مدير بنك يصرف شؤنه الى غير ذلك من اوجه المراسلة التي يقوم بها اى فرد من افراد المجتمع ، ثم اذا بالأديب يذيع صيته فتصبح لرسائله قيمة قد لا يفتن لها صاحب الرسالة احيانا ، واذا الباحثون بعد مماته - او في حياته - يدابون في جميعها والناشرون يتكالبون على نشرها لانهم يدركون مقدار ما تلقاه من رواج لدى القراء . فمن منا لا تتطلع نفسه الى صحبة اديب كبير عن قرب ومعرفة عاداته الخاصة او قراية ما سطره قلمه ذات يوم الى رفيقة صباه او حائك ملابس او دائنيه ؟ وقد يصبح اكتشاف حزمة من رسائل قديمة في قاع صندوق عمه عانس او في مخلفات مرات مفسور حدثا تهتز له الأوساط الادبية في أوروبا وأمريكا ، اذ تنهات الكتب العامة والخاصة على اقتناء مثل تلك المخلفات ، وقد يدفع الزابزون ثمنا لخطاب من خطابات شاعر ما أضاعف أضعاف ما قبضه يوما ثمنا لنشر عين من عيون انتاجه !

ما زال الاهتمام بنشر الرسائل الخاصة لمشاهير الكتاب والفنانين من اهم مظاهر النشاط الثقافي في الغرب ، ولا تكاد الصفحات الأدبية في الجرائد والمجلات الانجليزية تظل يوما من عرض لمجموعة رسائل بعض النابهين من اساطير السياسة او الأدب ، او اعلان عن ظهور طبعة جديدة مزودة لرسائل قديمة سبق نشرها ، وتعتبر رسائل الكاتب جزءا مكمل لمجموع انتاجه ، يرجع اليه الباحث المتخصص لتحديد الظروف التي كتب فيها عملا من أعماله او لاستقصاء الأصول العجة لأفكار تظهر مكتملة في كتاباته ، كما تفيد فائدة كبرى في قطع الشك باليقين عند الاشتباه في صحة نسبة عمل من أعماله المغمورة ، الى غير ذلك من ابواب الانتفاع بالرسائل في البحوث الأدبية مما تقصر عن حصره في هذا المجال .

ولست اعنى هنا تلك المديجات من ادب الرسائل التي يكتبها اصحابها بنية ان يذيعوا بها يوما الى العلبة فاذا بالرسالة في الواقع مقال متكرر ، انما

وأذا حدث ما يعوقه من العمل فيحصل على آخره أيضا .  
ولن تعيش في خوف من القلب - لن يثني أحدا - ودلا كل  
أم أمراء - القلب التريص بالياب - فالغالب قد مات ..  
هذا هو حل المشكلة الاقتصادية في الوقت الحالي ، أما  
الملك المعزولون فيقيمون فضلا متسابا - ولا تعرض من رأس  
الملك - لمدة أقل خصص سنة .

لا بد أن نقول شيئا من هذا القبيص ، إذ لا فائدة من  
الحديث عن تحرير روح الإنسان إذا كان حلاله قد ضايق  
حتى أمجره من الشئ ، واستقل كل مثلنا هراء وبراء حتى  
نكر بورد المال ، فمن الضيق أن نرى المارد المشدود السي  
صخرة النظام الرأسمالي الصناعي الحديث يعلن أن روحه  
مكتلة في حين أن الطيور مصاصة الدماء تنهش كبده بلا رحمة ،  
أني أخجل من الكتابة حقا من حب خادم لأخي الإنسان ،  
لا يليق بنا اليوم إلا الهباء ، وما هذا ذلك فكلب - إلى أن  
ننكر ، وسعل شيئا فخلص به أنفسنا من تلك الصخرة ،  
ولذا يجب أن تقوم ثورة فعلية لنحرر أجسادنا فلم نلحق أبدا  
روح حرة في جسد مكبل - كذب - قد تكون روحا مستسلمة  
ولكن الروح المستسلمة ليست حرة ولا طيقة .. »

وقد دب الشقاق بين الرجلين العظيمين كما  
أسلفنا وتبادلا الاتهامات وسخر كل منهما من آراء  
الأخر وفرق لورنس في متاعبه الخاصة التي جرها  
عليه زواجه من سيده المانية ( تكبره بأعوام هجرت  
زوجها وأطفالها الثلاثة أو الأربعة من أجله )  
ومصادرة السلطات انصته « قوس قزح » ، ولم  
يعد يفكر في خطوات عملية للثورة بل في الهجرة  
إلى أمريكا هربا من جنون الحرب الذي يمس  
بلاده .

وبعد عام تراه يبعث برسالة رفيقة إلى برتراند  
راسل يسترضيه فيها قائلا :  
« ألا زلت غاضبا مني ؟ »

ويحاول أن يستبقى العلاقة على مستوى  
شخصي لا على أساس كفاح مشترك ، ولكن يبدو أن  
راسل لم يرد عليه ولم يعجبه قول لورنس :

« لقد استأثرنا كوحا صغيرا بقصة جيئات في السنة  
وستعيش لها حياة رحيمة لأن أسسا أيام لقر شديد ، ولكن  
المرتج حبل ، فرأينا اللال مصحورا الرمادة من الجربايت  
وتحتنا البحر الواسع ، ونحن هنا ، على حريسة » وألن أب  
نستطيع أن نمشي معمرين وسعداء كمنكوقات الكوكب ، إلا  
فاني البنا هنا في كورنوال ونزل في مزرعة محاورة - مصداق  
حقا .

يجب أن نعلم أن تعيش سعداء ، ولا تحمل هما فالعالم  
القديم لا يتدأى إلا إذا دفعه الجديد حاب بلا مبالاة ، ومن  
المؤكد أن الدنيا الجديدة ستكون لطيفة ، مقبولة وما طبا  
حما وربما يتدك الصدام القديم على نفسه - فلا فائدة من  
الانتمال له لأنه لا شيء يولد بالتكبر ، وما يولد بأي معسة  
ولس في وسع إلا أن نضع أنفسنا في الدخول في أمر هذا  
اليلاد الجديد .

نحن الآن لا نفكر إلا في الاستقرار في كوخنا الصغير وثالثته  
وما إلى ذلك - وفيما بعد نستطيع أن نرقص مع الرب - مع  
قريبا جدا .. »

ومنذ أسابيع أصدرت دار هيثمان للنشر بلندن  
مجموعة ضخمة من رسائل الكاتب الإنجليزي دافيد  
هربرت لورنس « المتوفى سنة ١٩٣٠ » ، وقد ظهرت  
هذه المجموعة القيمة في جزئين (١) يربو عدد  
صفحاتها على ١٣٠٠ صفحة من القطع الكبير ،  
وتحتوي على ما يزيد على ١٢٣٠ خطابا جمعها  
وبوبها الأستاذ هاري . ت. مور الذي صار اليوم  
متخصصا في الترجمة للورنس وفي نشر أعماله .

وليست هذه هي المرة الأولى التي تطبع فيها  
رسائل لورنس ، فقد سبق أن نشر الدوس مكسلي  
كتابا يحوى قرابة ثمانمائة خطابا كتبها لورنس  
وكان ذلك بعد وفاته بعامين أي سنة ١٩٢٢ (وأعيد  
طبعها سنة ١٩٥٤) وقدم لكتابه بمقدمة لفت بها  
الأنظار إلى القيمة الفنية لهذه الرسائل - كما نشرت  
« فريدا » زوجة لورنس ( وهي المانية الأصل ) في  
كتاب وضعته عنه بعنوان « لست أنا بل الريح » ،  
أحدى وتسعين رسالة كتبها إليها وإلى أفراد  
أسرتها . كما نشرت شقيقته « آدا » - عددا  
من رسائله في كتاب من لورنس في شبابه . ونشر  
كثير من أصدقائه وحوارييه في أوروبا وأمريكا  
ذكرائهم عنه وضمنوها رسائله اليهم ، ونشر  
الأستاذ هاري . ت. مور نفسه مجموعة رسائل  
لورنس إلى الفيلسوف الإنجليزي برتراند راسل  
أبان الحرب العالمية الأولى إذ اشترك الاثنان في إظهار  
سخطهما على الحرب ثم اختلفا ودب بينهما الشقاق  
بعد احلام عريضة ( من جانب لورنس على الأقل )  
عن ثورة تخلص الإنسانية من آفة الحرب والمال ،  
وفقد الفنان ثقته في برتراند راسل ورأى في  
وسائله لمكافحة الحرب بالعصيان وجها أخدسر من  
أوجه الحرب .

ففي رسالة إلى برتراند راسل بتاريخ ١٢ فبراير  
سنة ١٩١٥ يقول القصاص :

« اني اكتب لأول لك يجب أن نبس على أساس متين من حرية  
الإنش لا مجرد حرية الفكر .

يجب أن نبعث من مقياس جديد لكل حياة اليومية غير  
مقياس المال ، يجب أن نتحرر من المشكلة الاقتصادية  
إذ يجب أن نعيش الحياة الاقتصادية وسيلة إلى الحياة الفعلية ،  
يجب أن نجعلها كذلك غورا .

لا بد أن تقوم ثورة في الدولة تبدأ بتأميم جميع الصناعات  
ووسائل المواصلات والأرض بغيره واحدة - وعندئذ يحصل  
كل إنسان على أجره سواء كان مريضا أو سليما أو مسننا ،

وكان هذا آخر خطاباته الى راسمل . ان كل رسالة في هذه المجموعة الضخمة تستوقف النظر وتشرى بالترجمة او على الأقل باقتباس فقرات منها .

لقد قال الدوس هكسلى يوما فى تقديمه لرسائل لورنس :

هذه الرسائل جميلة ومشوقة في حد ذاتها ، والى جانب ذلك لها قيمة الالهية باعتبارها وثائق من حبيسة لورنس ، فقها تحت لورنس حياته وصور نفسه بقلبه ، وقليل من الناس من يطمح من نفسه في رسالته قدر ما اطمح لورنس ... ان هذه الرسائل تصور لنا لورنس في حياته اليومية كقراء في جميع احواله وتلاحظ تغير مزاجه وحالته النفسية بصورة المرسلة اليه ، اذ كان يكتب نفسه بحسب متلقى خطابه ، كقراء في رسالة مرشدا الى القى درجة لانه يعلم ان هذا يتظره من مراسله ، وفي رسالة اخرى يلمس لبوس التفكير الجاد ، وفي ثالثة يتحدث لمرؤسا والعودة ، وكما قرأته في رسائله لتتبع التناقل التي يراها ويصورها حية نابضة ، وتزليه أثناء الحرب (العمالية الاولى) فتناقل ذاتيا وحيدا يخوض معركة يائسة ضد كابوس الحقائق الواقعة وشد كل ما لتقهر ، ، يتألم ويحضر حتى حتما ، ثم تصعب بعد الحرب وهو يهجر آثار الأرض باصرى الى كل قرية من صحراء غاربية العادر الغير الذي يطوى تحت جوانحه ويتشظى بأصوات النيران العالية الذي يخالطها من جماعة اسانية تفرقه بالاعتناء اليها ، تراه يجتهد في اخوانه من البشر ثم اذنه ثم يسمع منهم ، اذاه وقد صمم على ان يرغم نفسه على ملائمة ما يحتميه ثم نراه في بغير رايه وينفذ حيله على غاربه كما تلوح به ظروفه المبهلة .

ول النهاية وقد أشهد به المرض بيري الحبيب أحمد مرا  
الحرز ، ذلك الحرز النطع الذي كتب منه مصادره أسواق  
لم تصيد الرجل الذي مات .

ولعل هذه الفقرة المختصرة من كلام الدوس هكسلي خير تلخيص لحياة لورنس كما تبدوا من رسائله سواء في ذلك المجموعة المنشورة عام ١٩٢٢ أو المجموعة التي بين أيدينا . ففي الرسائل غير ترجمة لحياة هذا الفنان الفذ الذي عاش حياته العريضة لفنه ولما يسميه النقاد برسائله . وكانت معرفته تجربة مثيرة لكل من أتبع لهم الاتصال به ، وأثار في نفوس معارفه وقرائه أشد المشاعر تطرفا ، كالحب المفرط أو الكراهية البالغة ، الإعجاب الكبير أو المقت الشديد .

و د هـ. لورنس من الكتاب الذين ذاع صيته  
في مصر في السنوات الأخيرة وخاصة بعد قضية  
روايته «عشيق لادى تشاترلى» ، على أن هذه  
القصة ليست أهم إنتاج لورنس كما أنها ليست من  
خير ما كتب ، وكل ما يميزها أنها أجراً ما كتب من  
قصص ، ولو اتمدت شهرة لورنس الأدبية على  
هذا الكتاب وحده لما وجد مكاناً في مصاف الصاقرة

من الكتاب الذين لا يوجد بهم الزمن الا شحيحا ،  
وقد كتب لورنس عشرات القصص الطويلة  
والقصيرة . ونظم الشعر وأسهم في كتابة النقد  
والرحلات وكان انتاجه غزيرا فقد كان يعيش لقلمه  
ويقلمه حتى كاد يموت جوعا .

ولا تقتصر أهمية هذا الكتاب على أنه كان « نبي الجنس » كما يحلو للبعض أن يصوره ، فقد كان يرى في نفسه « نبي الحياة » ثار على كل عناصر الدمار والخراب في المجتمع الصناعي الحديث وكان يرى في مراكز الصناعة والتعدين بشورا تنتشر على الأرض وتشوه وجه الخليقة . وكان يرى في نشاط الرأسمالية الذائبة وتوسعها وتقدمها نشاطا غفيا يضمر حيوية الإنسان الذي أصبح أسير عبودية من نوع جديد هي عبودية الآلة والشياطين من ملاكها تجار العربات والقاطرات وتجار السلاح والموت المدمر .



وُلد لورنس في ضاحية صناعية ، وكان أبوه من عمال المناجم ، وعاش طفولته يهرب من هباب الدخان إلى خضرة الحقول والأشجار وإلى البحر الصافي ، ويحلم بمزرعة يفلحها ويعيش على أرباحها ، في أمريكا أو في أستراليا أو في أي بقعة من بقاع العالم . ومن هنا كانت قيمة الجنس في أدبه لأنه الأداة الأولى للخصب ، للحياة . وما هو لورنس - يتحدث في إحدى رسائله من أحدهم محاولاته لتنفيذ تلك الخطوة الحبيبة بنفسه ، وهي رسالة إلى ماري كتمان (١) مؤرخة من إيطاليا في ١٢ فبراير سنة ١٩٢١ .

« ... لقد لعبت من إيطاليا ومن أوروبا كلها ، ولعلمين أن  
سعر الراشتر عرست علينا مزمومتها على يد أربع سماعات من  
نيويورك وسامتين من بوسطن ، وهي مزرعة جبلية وبهيلة  
أريد أن أذهب الى أمريكا - يمكنني نشر أعمالها بسرعة  
هنا - وطيني ان اذهب الى تلك المزرعة ثم اكتب للامريكي  
واحاول ان اطلع المزرعة وادخله مني فنشتر ولوجتبه  
لهذا القرى او دعوتهما فيما يتوافق الى البحر - وهي  
مزرعة ثم مظنة بالمثل والغازات وصاحبة المزرعة (الأكية) ، ولها  
فني خشيته قديم ، وأرجو ان كان هناك مكان ان تأتي الى  
ايضا وتيني لك بيتا صغيرا ثم تتولى أحد فروع العمل ،  
فهذا ما ولدت له حالا لا للمعيشة في شقة والفصل - باع نفسي  
ميراثا كالم -

لما أسوأ ما في الموضوع فهو أنني في حاجة إلى مائتي جنيه فهل تقرعيني أياها بربع قدره خمسة في المائة

(١) مديقة فنانة كانت زوج : جيمس بارى الكاتب المرحى  
ثم انفصلت عنه وتزوجت جيلبرت كنعان القصصى .

وسألهما بأسرع ما أستطيع - ولم أكن لأطلب منك هذا المبالغ لو كان في استطاعتني أن أستغنى عنه - وهذا ما أرجو ولكني أود أن تقول لا أو نعم حتى أمد خطتي .. »

وفي الخطاب التالي نرى لورنس يعلن عن فرحته الزائدة لأن ماري كتبت وأفقت على أن تقرضه المبلغ ، ونرى الخطة وقد اتضحت وزادت تفصيلا فهو يكتب لها بتاريخ ٢٤ فبراير ١٩٢١ خطابا يقول فيه :

« ... وأرجو أن نبحر في أواخر مايو ، تصوري حالتنا والعدة التي تكون بها الخطط . »

في بيتنا أن نبدأ باقتناء منزلة واحدة وفرس صغيرات العاكة - ثم سيكون من الصعب الوصول إلى هناك بالمبلغ الموجود ولكننا نستعير ، وأرجو مفصلنا أن نكون من كسب بعض الدولارات - ثم نرسل إلى فنشورد وزوجته ليحضرا ويزرع أشجار حوض ويستري بقرين عربية نورد دفعة لكل الإنتاج إلى السوق - وتقيم هناك بصفة دائمة - وإذا أفلحنا فإمل أن تحضري في الربيع القادم ونبنى لك بيتا صغيرا .. وأرجو أن تكوني مستعدة لتولي فرع من فروع العمل في المزرعة لقراولة - نعمل - حوى . »

« تقول مسر فرير أن التقضية في غاية الجمال وفي المزرعة نهيرات ولهايات - لو كان لنا رأس مال نبدأ به أ على أية حال ربما يكون البده من لا شيء أكثر شمة وسأحاول . »

ويبدو أن المشروع فشل من أوله لسبب لم يذكر في الرسائل ، وفي الرسالة التالية بتاريخ ٢ مارس ١٩٢١ وكانت إلى « كوتليناسكي » « وهنواشوروصديقي من لندن » نرى لورنس يعزى نفسه بالحديث عن جمال المنظر في إيطاليا وينظر إلى خطته نظرة أكثر واقعية :

« ... لقد ما شئت السباح تاورمينا ( القسيرة القسي يسكنها ) نعم بهم ولكن هناك جنسا أسرا من البريطانيين ، وهم أهل استكبرناوه فمنهم هنا في هذه القرية في الوقت الحاضر على الأقل شتمالة من « أمدة المجتمع » يا لظلمتهم وجشعهم ، أنهم هاربون من الضرائب في بلادهم .. »

لقد حلت الناس جميعا - من أي صنف كانوا - ولكن البيت هنا لطيف ، والدنيا حولي خفراء مزدهرة والشمس تشرق لامة فوق البحر وأتانا ( البركان ) صطبه التلوج الكثيفة - حبل عليه اشرافه عجيبه كأنها حالة من فخر المفصارة الأفريقية ، ولكن السوق إلى الرحيل يستبد بي أحباتنا وأتكر في أمريكا ثانية .. ولكن ما أكثر ما حلت - وهذه الأجار هنا حتى آخر أبريل ، ولي أن أمكت سنة أخرى إذا أردت ولا يكلفني إلا ٢٥٠٠ ليرة - والبيت جميل ومتفرد وحوله أرض واسعة مسطحة ومزروعة في مدرجات - أي أحب بيتي هذا .. »

وهو في هذا العلم الذي راوده كثيرا وحاول تحقيقه مرات عدة يبحث لنفسه عن البره في الاتصاف بالأرض والدخول في دورة الخصب المتجدد التي تمر بها الطبيعة على مدار الفصول كما فعل

بالشخصيات السعيدة أو قل الراضية المكتملة في قصصه .

وقد تعلقت نفسه بهذا الأمل منذ سنة ١٩١٥ عندما عزم على الرحيل إلى فلورنسا هربا من هستريا الحرب وأمل في حياة جديدة مما عاش عمره يحلم به وكان فيما يبدو من رسائله - على وشك الرحيل ، يكتب لأصدقائه قائلا سنبهر يوم الأربعاء القادم الخ .. ثم كانت صدمة مفادرة قوس فرح وكانت المرة الأولى التي يتعرض فيها لهذه التجربة فبقي في إنجلترا ليدافع عن الكتاب ويستنجد بالأصدقاء من ذوي النفوذ والجمعيات الأدبية لأن الناشر لم يهب للدفاع عن الكتاب .

وقد توالت الضربات على لورنس في أثناء تلك الحرب فهو وان أغنى من الخدمة العسكرية - وكان قد أقسم ألا يطلق النار على إنسان حتى ولو قتل - إلا أن البوليس كان له بالرصاد وطرده الأهلون من كوخيه الصغير في كورنوال بسبب جنسية زوجته ، وأعرض الناشرون عنه حتى ساءت حالته المالية واضطر إلى طلب المعونة من صندوق الأدباء The Royal Literary Fund وصار يبيع مخطوطاته الأدبية في كل زمان ومكان تحت اسم « إرزمينين الناجحين » منهم .

كتب إلى صديق رسام بتاريخ ١٤ يونيو ١٩١٨ : « وصل إلى خطابك أمس - كل شيء سيء - لقد ملأت لئس استثمارات بطلب المعونة من الجمعية الملكية للأدباء - ولكنني لم أكن مؤدبا ودليلا كما ينبغي والغالب أنهم لن يظنوا شيئا - لعنة الله عليهم وكفى - لعنة الله عليهم مرة ثانية - ليسوا إلا براقبت سحنة تعيش على دم الأدب .. »

ولما كان فعلا في أمس الحاجة إلى المعونة فقد كتب إلى ماري كتبتا لتتوسط له لدى أصدقائها من أعضاء الجمعية ليمنحوه خمسين جنيها :

« نعلم أن البوليس هاجمنا وطردنا من بيتنا في كورنوال - بلا سبب - ونحن طول الوقت في قائمة أئمنه لهم - بلا سبب ، ولا أكاد أكتب قولي وقد استأجرت شقيقتي لنا هذا الكوخ وأئمنه من مالها .. ونحن نعيش تقريبا حالة عليها وهذا مؤلم جدا - أرسل لي لشارلز وبيلي استثمارات من الجمعية الأدبية الملكية - أو صندوق الأدباء وملأنا بقلب أسود من المصعب . »

هل تذكرين المرة الماضية عندما حدثتني عن سترو وكيف يمكن أن يحصل لي على خمسين جنيها من الجمعية - وقد فعل - هل تكتفينا ثانية بماندي ؟ هو أي مفسر آخر في الجمعية ليقت في صفى عندما يعرض موضوع المتعة على الأعضاء .. منذ شعور ونحن نعيش على الكفاف من شل إلى



شس - وعثرة جهات من شيرمال - وهكذا وقد تميت  
وأصبح هذا يصانقي وينيرني ولا فائدة لرجي من ان احوال  
كأية ما يباع في مثل هذه الظروف ...

كثيرا ما وعد لورنس اصدقائه أنه بمجرد أن  
ينتهي مما يكتب حاليا سيبدأ في كتابة ما يساع  
ولكنه كان يعود فيعلمهم أن لا فائدة يصمم على ألا  
يكتب بالرة ، ولعل من اطرف ما في رسائله تلك  
اللعنات التي كان يصبها على الناشرين واحدا بعد  
الآخر وعلى رأسهم هاينمان ناشر هذه الرسائل  
الذي اشترى حق نشر جميع كتب لورنس بمجرد  
وفاته ، وكان لورنس يقول لو كسله ومستشاره  
ادوارد جارثيت « سيثرون من قلبي يوما - اعراف  
ذلك جيدا » وهذا ما حدث وإن كانوا قد تركوه في  
حياته يعيش على الكفاف ، فناسر يعرض عليه  
سعة جنيهات ثمنا لديوان من الشعر ! فيرفض  
العرض ويحدث مراسله في نفس الخطاب بالمتعة  
التي يجدها في قراءة **توليخ سسقوط الدولة**  
**الرومانية** لادوارد جيبون !

ولو اطلع لورنس على الغيب ورأى ملابس السح  
التي تباع من كتبه والآلاف المولعة من الجنيهات التي تدخل  
جيوب الناشرين من نفرتها لما أدهشه ذلك، ولما اهتم  
له كثيرا ، فلم يكن فيما يبدو من رسائله يتكلم كثيرا  
بالمال ، أو يعلق أهمية كبيرة على حالة الفئدة  
التي يعيش فيها ولم يكن يبعد غضاضة تدرك في  
تلقى المعونة من الاصدقاء والمحبين ولم يكن يرى  
في فقره شيئا غريبا يستحق التعليق .

كتب في سنة ١٩٢٨ بعد أن بلغ من الشبهة  
ما خلصه من عيش الكفاف :

« كثيرا ما يسألني محذني هذا السؤال : هل وجدت صعوبة  
في بلوغ النجاح ؟ وإذا كان ما وصلت اليه يد نجاحا فيجب  
أن اعترف بأنني لم أجد صعوبة تذكر ، فلم يصعب يوما أني  
تفوت جوعا في غرفة بالسطح ، ولم أقاس الضيق في انتظار  
الرد من ناشر أو رئيس تحرير ، ولم أكاثر بالمسروق والدم  
الخرج للناس أصلا عظاما كما أنني لم استيقظ يوما لأجد  
نفس مشهورا .

كنت نفسي فقيرا وكان المفروض أن اسارع في قبضة الظروف  
وان اتحمل غريبات الدهر قبل أن أصبح كائنا ذا دخل متواضع  
وشهرة نصف نصف - ولكنني لم افعل ، وحدث كل شيء من  
لذته نفسه وبدون أين من - ويبدو هذا مؤسفا لاني كنت  
ملا شك نفسي فقيرا من الطبقة العاملة لا مستقبل واضح  
أمامي - ولكن بعد كل هذا من أنا الآن ؟ ( واه يعني ؟ ) -  
لقد ولدت ونشأت في الطبقة العاملة ، وكان أبي لاهما ، ولم  
يكن لي صفة تستحق المدح ولم يكن حتى محترما إلا كان  
يكثر من الشراب ولم يقرّب يوما بيت العيادة ، وكان وقعا في  
دودوه على رؤسائه المباشرين في النجم .

... لقد مضى اليوم سبعة عشر عاما منذ تركت مقبلة  
التفكير ، ولم أمان الجوع يوما ولم أشعر حتى بالفقر مع  
أن دخلني في السنوات الفشرة الأولى كان أحيانا كثيرة أقل مما  
كان لو أنني بقيت مدفعا الزاميا ولكن إذا كان الإنسان قد  
ولد فقيرا أصلا ما ضيلا من المال يكفيه ، فلو أن أبي كان حيا  
لا متبري اليوم شأ على عكس ما يعتقد الجميع - أما أنا  
فكانت ستقول أديت في سام الجسمع ، ولو أنني  
لا أعتمد ذلك ... (١)

\*\*\*

ومن الجديد في هذه المجموعة من رسائل لورنس  
عدد من الرسائل التي كتبها في شبابه (١٩٠٨-١٩١٠)  
الى فتاة مشتغلة بالحركة النسائية تدعى بلانش  
جيبون ، وقد اكتشفت هذه الرسائل حديثا في  
ليفربول ، حيث كانت تعمل هذه الفتاة موظفة في  
إدارة البريد (توفيت ١٩٤٤) ، وكان لورنس يكتب  
لها خطابات مطولة يحكي لها مفارقاته الفرامية  
ويحدثها عما يقرأ ويستشيرها بصدد روايته الأولى  
**الطاووس الأبيض** ، وكانت فيما يبدو تستشيره  
فيما يحسن لها قراءته ، فكان يحدثها حديثا طويلا  
عن القصص المنشورة لجسكار الكتاب الانجليز  
والفرنسيين والروس ، مما يظهرنا على سعة اطلاع  
لورنس على التراث الادبي قبل أن يبدأ هو في  
كتابة النصح - نراه ينصحها بقراءة بلزاك وتولستوي  
ويناقشها فيما تنشره المطبعة الانجليزية من قصص  
لويل وغيره من الكتاب - وحديثه الى هذه الفتاة  
مشوق طريفة نقبس فقرة يحددها فيها من  
عن الموسيقى إذ يبدو أنها سألته أن يبدلها على كتاب  
يساعدها طمس تدوق الموسيقى فكتب بتاريخ ١٥  
ديسمبر ١٩٠٨ ( كان في الثالثة والعشرين ) :

« أما عن كتاب عن الموسيقى فالطريق الى معرفة هذا  
الفن هو في الانصات الى الموسيقى ثم التفكير فيها بعد ذلك ،  
ولا أعرف إلا كتاب هاويز « للموسيقى والاخلاق » وحسب ليس  
جديدا ولا عثرا ولكنه كتاب جيد لما استند - ابعثني في  
أفوس إحدى المكتبات العامة فتدرك - في قسم الموسيقى ولا  
بعد أنك واجدة بعينك - اني أحب الموسيقى وقد هد حطرت هنا  
فحلتني أو لانا لاووكسيرا وسمنت في واحدة منها بيرجيت  
Peer Gynt وجدتها مدعشة وإن لم تكن مقيمة - افلك تعرفين  
أوبرات فاغنر - فانوور ولونجرين ومثلها يدفع المعرفة  
بالموسيقى في ذلك خيرا من أي نقد - اننا اليوم لدينا تحت  
شمس أفكار الآخرين والمعرفة من خلال الآخرين ، وليس  
المع للة المعرفة ما كنت فائدة على الاحساس العميق وعلى  
الشركة .

وفي الخطاب التالي ( بعد عشرة أيام ) نراه يكتب  
إياها :

« ... يؤسفني أن هاويز لم يعبك ، فهو يناسبني ...  
ومدك غفيف في حديثك عن مؤلفي الموسيقى .. ان الموسيقى

D. H. Lawrence, *Selected Literary Criticism*, edit. (١)

by Antony Bert, Heinmann. London, 1955, p. 1-4.

العرف لا علاقة لها بالأفكار قيمة اعتقد ، وليس لها معنى كما ان صوت الريح أو المطر لا معنى له .. وليس هناك معنى لعلى أو ضروري وراء السيمفونية الربيعية أو أي سيمفونية أخرى .. إنها سيمفونية رقيقة كتبها إنسان مجرد ، وليس فيها معنى وإذا وجد فليس هذا هو الغرض ...»

ورسائل لورنس بعمامة غنية بالحديث عن الكتب التي قرأها أو التي يقرأها ، وبالصفات التي يسديها لصفاء الكتاب والشعراء ممن يعرضون عليه أعمالهم وبالأراء النقدية في إنتاج معاصريه مما كان يؤدي أحياناً إلى النزاع الشديد بينه وبين القصاصات كاترين مانسفيلد وزوجها جون مدلتسون مري ، ومثل هذا تجده دائماً في رسائل لورنس على أن رسائل لورنس تنفرد بخاصية أخرى لا تجدها إلا في رسائل الشاعر بيرون ( المتوفى ١٨٢٤ ) ، وهي الحديث المستفيض عن كتبه هو وظروف نشرها والتطورات التي تطرأ عليها حتى يدفع بها إلى المطبعة ، فقد اختار كل من لورنس وبيرون حياة النفي الاختياري ، وعاش أيام خصوبته الفنية يجوب الأرض ولا يستقر به المقام في بلد من البلاد ، ولكنه على اقترابه ومع احتقاره لإنشاء جلدته والتشهير بهم في حديثه ورسائله كان يكتب من أجلهم ويدفع بكتبه إلى الناشرين ليقرعوا بها هؤلاء الانجليز الذين « صلبوه » كما قال لورنس ، والمراسلات المتبادلة بين لورنس ووكالاته ومستشاريه في هذا الشأن من أقيم المراسلات في القرن العشرين فائدة للباحث الأدبي ، كما أن المراسلات المتبادلة بين بيرون وفاشره جون مري من أمتع المراسلات في القرن التاسع عشر .



ان الحديث عن رسائل لورنس يطول وقد لا يتسع له كتاب فمابالك بمقال ، ولكن في هذه الرسائل ظاهرة تفرى بالتأمل ، فالكتاب فيما يبدو من رسائلهم يختلفون في درجة انطلاقتهم في التعبير عن أنفسهم فمنهم من يكشف عن أعماقه في خطابه ، يعبر عن فرحه أو سخطه بألفاظ قوية نفاذة ، تأثر مراسله وتشركه في الإنفصال ، ومنهم من يقتصد في التعبير عن مشاعره ، ولا يلقى عن نفسه قناع التحفظ حتى في مراسلاته الخاصة ، وفي هذه الحالة نرى أن الرسائل لا تكتسب أهميتها إلا من كونها رسائل كاتب كبير مرموق .

والمثل خير مثال لهذا النوع مجموعة رسائل الكاتب الألماني الكبير توماس مان ( المتوفى ١٩٥٥ ) نشرت الجزء الأول منها ( ٥٨٣ ص ) إنيته أريكامان وأجمع المعلقون على أنها خير مثال لرسائل الأديب السوي المنظم ، الذي لا يوح بمكنون نفسه إلا بتحفظ ، ويكاد يدخر انفعاله لينفقه في ميدان التعبير الفني ، ويقول مان في هذا المعنى رداً على صديق شكاً من تحفظه :

« انك تشكو من أنك لم تصبح أدق في صلة وحتى بفرض ان في ذلك موشماً للشكوى ، إلا يبدو هذا نوعاً من المحذور من يقرب مني أكثر منك وانت تقرأ « توبو كروجيسر » (١) وإذا كنت تجدي تحفظاً في ملائمة الشخصية للمل ذلك مرجحه ان الإنسان يفتقد القابلية للتواصل والتعبير الشخصي إذا كان قد اعتاد التعبير بالرمل أي من خلال أعمال فنية .. »

ولسنا هنا بمعرض المقارنة بين فن لورنس وفن توماس مان ، وكل ما يهمنا هو إبراز الاختلاف في قيمة أنواع مختلفة من رسائل الكتاب الكبار ، ولعل تصوير توماس مان لنفسه في إحدى رسائله خير وصف للفنان الكلاسي كما يعرفه القرن العشرون ، وخير تقييد لصورة لورنس كما أوردها قلمه يقول مان :

« كنت أسأنا هادئاً مهدياً ، بلغ ميلنا لا بأس به من الجحاح والنزاع من عمل يديه ، توجت وأنجبت السلبية .. وحسرت إلى حرج ليلاً الانسحاب ، وكنت مواطناً ألمانيا أحب بلاداً ليوحة التي لم أطق الإغتراب عنها لأكثر من أربعة أسابيع ، قول حقا من الضروري أن يكون الفنان سكراً ومقامراً فوق الية .. »

أما لورنس (٢) فالصرخة التي تتردد في رسائله سنة بعد سنة ، هي لعنة الله على انجلترا والانجليز :

« لعنة الله عليهم ، خنازيروا ! أفاع ! أنبياء ! مجانين ! أفاعون ! جبناء ! مناقرون ! دهم زلال بيض ! منهم ما سأل ومن العجيب أنهم ينتلون ! التثدقون ! بالهي كم أكرههم ! لعنة الله عليهم جميعاً ، يحرقهم اللهم كلهم ، وحل ، ذبالة .. »

لماذا ، لماذا ، لماذا ولدت انجليزياً ؟ يا أبناء وطني الملايين النسطاء الجبناء ، لماذا أرسلني الله لكم .. لا بد أن المسيح على الصليب كان يقول لنفسه ، صليوني أيها الضنازيروا ، سنرى من الذي يفسك أخيراً .. »

ولكنه على سخطه هذا الذي لا يفتأ ينفجر في صفحات رسائله كما في صفحات كتبه كان لا يكتب إلا لهم ، ولا ينسأهم وهو يجوب آفاق الأرض هرباً منهم لأنه كان يعرف نفسه فناناً أرسله إليه لهم .

- (١) قصة مان الصغيرة نشرت في نفس السنة ١٩٠٣ .
- (٢) زيادة التفصيل انظر الملحق الأدبي لجريدة النيس ، عدد أول يونيو ١٩٦٢ .

# كافا فيس

شاعر سكندري

بقلم: على نور

قسطنطين كافا فيس

١٨٦٣/٤/١٧ ١٩٣٣/٤/٢٩

في قاعة مبنى محافظة الاسكندرية لوحة كبيرة  
ترمز الى الاسكندرية ماضيها وحاضرها ، هذه  
اللوحة رسمها الفنان محمد ناجي عميد الفنانون  
سابقا ، وأودعها شخصيات تقرب من الخمسين  
عنا .. من الاسكندر الاكبر الى لطفي السيد وطه  
حسين .

من بين هذه الشخصيات تلحق وجه الشاعر  
اليوناني :

قسطنطين بتروس كافا فيس ( ١٨٦٣-١٩٣٣ )  
الذي ولد وعاش ومات بالاسكندرية واستطاع ان  
يتشرب تاريخ الاسكندرية وامجادها في ضميره  
ثم يسجل شعرا فريدا في لونه يصعد باسم الشاعر  
من المجال المحل الى المجال العالي ويشغل الادباء  
باصدائه زمنا طويلا ومازالوا يدرسون كافا فيس ..  
الانسان .. الشاعر السكندري .

تناول شعره كثير من نقاد اليونان والانجليز  
والفرنسيين والالمان وغيرهم ، وغدا كافا فيس حديث  
الجامعات الاوربية وآفاقها الادبية ... وجدير  
بجامعة الاسكندرية ان تدرس هذا الشاعر كظاهرة  
لا بد من دراستها في الاصالة السكندرية .

وهذه عجالة عن نشأة كافا فيس تتبعها دراسة  
لشعره في عدد قادم .



وأدت مؤخرة جيوشه ، واستمرت في مناوشة  
الفرنسيين ولم تبخل بقرية الدم التي كللها اعدام  
نابوليون لعمدة الاسكندرية : محمد كريم .

كان هذا الموقف من الاسكندرية نقطة تحول في  
تاريخها العريق وايدانا لبعث جديد وتذكرة لما كانت  
عليه المدينة من أهمية وعلو شأن . فقد كانت عاصمة  
لمصر قرابة الف عام من قبل انشاء الفسطاط والقطنان  
والقاهرة ، كما كانت ثغر الثغور منذ صدر الاسلام  
الى عهد العثمانيين وقد كانت منار البحر المتوسط  
والشرق القديم ، تشع ذوب الحضارات المتعاقبة رغم  
ماكان يعترها من تدمير على مر العصور .

اتجهت الأنظار الى الاسكندرية بعد الحملة  
الفرنسية ، ولم ينتصف القرن التاسع عشر حتى  
عادت الاسكندرية الى سابق مجدها البحري والتجاري  
واصبحت بحق عاصمة البلاد وخزيتها المكتملة  
بالمذهب المرمعة بالحركة والعمل ، ولاغرو فقد كان  
محمد علي تاجرا قبل ان يكون محاربا ، يعبد آلهة  
التجارة مثل جميع أهل قولة ومقدونيا باليونان  
في شدة حرص وحسن ادراك وتدير للفرش  
والعرصة ، فجعل من مصر محلا تجاريا ضخما ، الشعب  
فيه لسر الا حادام انتاج غير جدير بالثقة او العناية  
او الاحترام ، واستخدم الخبراء الواسطه من الفرنسيين  
والاوسم والايطاليين وخاصة من اليونانيين اصدقائه  
ومنهم من كان وقيق صباه في قولة عندما كان يبيع  
التبغ ، وأولاهم اكبر نصيب في تجارة مصر الداخلية  
والخارجية ، واقطعهم اراضي واسعة كما أولاهم  
لقته الصباه في الوقت الذي لم تكن له بالمصريين ثقة  
بل كان كل همه ان يشغل الشعب بالحركة الدائبة  
والقلق المستمر خشية الفراغ والتأمل ومن ثم  
الثورة .. وكان من داب محمد علي اذا سمع  
بمصري كسب مالا ان يبادر باستصفاله ، حتى  
قلم اظفار الشعب وافقره ولم يدع فيه - خلال  
حكمه الطويل - اى برعم تنبثق منه طبقة شعبية  
متوسطة تكون العمود الفقري لحكم البلاد من  
بعده .

وكان الشعب بدوره خليطا غريبا من الجنسيات  
والاديان والمذاهب واللهجات يربطه بؤس عمام  
وخاصة في القاعدة الفقيرة العاملة ، في حين  
يستشري الفنى والثروة ويتكسذ الذهب في  
خزائن الوافدين من اصدقاء الباشا واعسوانه  
وشركائه في البنوك والتجارة .



### بعث الاسكندرية

لم تكن الاسكندرية سنة 1800م سوى قرية  
صغيرة يسكنها بعض الصيادين والفتاح والتجار  
وذلك بعد ان ترسبت معالمها الحضارية بين طينيات  
الماء في منطقة الشاطي وكومت على بعضها تلال  
كثيفة من الرمال ، حتى لم يعد يظهر على وجه الأرض  
من المدينة الأصلية ، الا بصيص يمتد من الانعوشى  
الى كوم الشقافة كشرط متهدل طرفه على البحر  
وطرفه الآخر عند ترعة شحلة تمتد سكانها القبائل  
بالماء العذب . وحتى هذا الخط الهزيل من مياه  
الشرب كثيرا ماكان يتعثر وينحسر ، او يحول او  
يتوقف بسبب انسداد شرايين الليل عند قنواته  
التهالكة ، نتيجة الاعمال المخيف الذي اعترى البلاد ،  
ونتيجة اسمحلال شعب مصر الذي هبط تعداد  
الى مليوني نسمة .

اما مجد الاسكندرية البحري والتجاري فقد  
ورثته مدينة رشيد فصزت بذلك رشيد وذلك  
الاسكندرية ثم استسلمت للقضاء .

على ان الاسكندرية رغم احتضارها قاومت طلائع  
الحملة الفرنسية التي كانت بقيادة نابوليون بوناپرت

يقول الكاتب اليوناني مالانوس :

« ان برول اليونانيين مصر لم يكن الا احتلالا سلميا لما عرف  
منهم من اللجوء الى الماهرة في سبيل الثروة وتعلمهم  
مد اوائل القرن التاسع عشر ابيه يقول :  
« في القاهرة اذن وفي الاسكندرية سكر »

وفي عهد محمد علي بلغ عددهم بالاسكندرية  
الفين ، ولكن هذا العدد بلغ خمسين الفا قبل  
ان ينصرم القرن التاسع عشر ، واستولوا على مقاليد  
التجارة في سوق الاسكندرية وبحرها .

ويقول الكاتب اليوناني تسيركاس :

« ان لغة اليانبا « مصدا على » باليونانيين كانت لغة معبد  
ومن اسدقاء اليانبا ومستشاريه وشركائه في التجارة ناسكاس  
وتوسسا وكارولي وزيروينا ( الذي اخذ علي ماله ان يشتري  
اليانبا عنده العربية ايام كانت فرنسا تمنع بيع مصر السلاح ،  
ولذلك اقطعه اليانبا رمل الاسكندرية .. ) ومن اسدقاءه  
مغروراندوس وبريوس وسكارمناس واباستاسيس والفريوس  
.. وغيرهم كثير .. ومن بين ١٧٢٠ سفينة رست على ميناء  
الاسكندرية سنة ١٨٤١ كانت ٤٧٥ سفينة تحمل العلم اليوناني  
.. واصبح اليونانيون شبكة اقتصادية هائلة تغطي مصر  
والسودان والحبشة . »

ويقول تسيركاس مستطردا :

« كانت مصر في عهد محمد علي اكبر ملاذ الفتي ملجأ واوسع  
لفرة في سجن السلطة الضمانية الكبير هرع اليها لواء اليونان  
واخذوا منها ملعة الرطب التي حققت استقلالهم سنة ١٨٢١ ،  
ولولا ذلك لتأخرت الثورة اليونانية مائة عام .. »

وفي ذروة هذه الخطوة التي نعيم بها اليونانيون  
في مصر ظهر اسم كافافيس لاول مرة سنة ١٨٨٥  
- وكان محمد علي لا يزال بمصر - وولوح اليونانيون  
الى مصر يتزايد ، والحاجة الى تكتلهم تشتد وتنفهم  
الى التفكير في تكوين جالية لهم في كل مدينة  
جمعية لانقل في دقة نظمها ولوانحها عن حكومات  
صغيرة ترعى شؤون الافراد من اليكسوتونانيين  
انقيمين والنازحين ، وتنشئ لهم الكنائس والمدارس  
والملاجئ والمستشفيات والقبائر ، وتمدهم بالمال  
الوفير وتفتح لهم سبل الرزق على المستوى الرفيع ،  
وقد نجحت هذه الجمعيات ايمانا نجاح وبفضلها  
وصل عدد اليونانيين بمصر سنة ١٩٣٥ الى اكثر  
من ١٢٠ الفا منهم في الاسكندرية وحدها مالا  
يقل عن ٦٠ الفا

ويمكن رسم جدول تقريبي لازدهار الجالية  
اليونانية بمصر من حيث المال وال عمران والعدد  
والانتاج العكري فنقول بياجاز :

- من حيث المال والسلطة والنفوذ تقف القمة  
عند سنة ١٨٨٠

- من حيث العمالة وكثرة المنشآت تقف القمة  
عند سنة ١٩١٠

- من حيث عدد المقيمين بمصر تقف القمة  
عند سنة ١٩٣٠

- من حيث الازدهار الفكري والادبي سنة ١٩٢٥  
وهذه القمم التقريبية مهمة جدا في رسم  
الاطار العام الذي سوف نبرز فيه شخصية الشاعر  
كافافيس كرمز وظاهرة من ظواهر حياة الجالية  
اليونانية بمصر .

### اسرة الشاعر (١)

كان بتروس كافافيس (الاب) شابا ينسأهز  
الثلاثين عندما وصل الاسكندرية لأول مرة في  
حياته سنة ١٨٤٥ ، وكان ذكيا بارعا في شئون  
التجارة والمال ، القى الثقافة يتقن الانجليزية كاحد  
ابنائها ، فهو من اسرة عريقة في عالم التجارة تنقلت  
بين لندن ولقربول ومانشستر وماساليا والاستانة  
واخيرا الاسكندرية ومصر .

بدأ بتروس في الاسكندرية يملأوس تجارة  
اسرته في بيع الاقمشة والمنسوجات التي  
يستوردها من اخيه بانجلترا ، وسرعان مالمع اسمه  
بين شخصيات المدينة فاختر ضمن المؤسسين  
للجمعية اليونانية وينسأه كنيستها اللغمية  
: الفانجليزموس سنة ١٨٤٧ ) وهي الكنيسة  
الواقعة حاليا بين منشية الورد ومسجد  
المطارين .

وتدل الدلائل على ان بتروس هذا قد تبوأ في  
الجالية مركزا طيبا وظهر بكثير من التقدير  
والاحترام في اقل من سنتين .  
وعاد بتروس سنة ١٨٤٨ الى أسرته بالاستانة  
حيث تزوج خاريكليا ، وهي من اسرة فنارية يونانية  
لها تاريخ في التجارة والدبلوماسية وخدمة  
القصر العثماني ، ولم يبق بتروس طويلا بالاستانة  
بل عادوحده الى الاسكندرية كي يفتح آفاقا جديدة  
في التجارة .

وفي سنة ١٨٥٠ تنتقل خاريكليا من منزل ابيها  
بالاستانة الى منزل زوجها في حي كبار التجار  
ورجال المال بالاسكندرية بين الميناء الشرقي

(١) - ابو - بتروس كافافيس ( ولده سنة ١٨١٤ )

توفي سنة ١٨٧٠ م ) من ٥٦ عاما -

- امه : خاريكليا فونتيلايس (توفيت سنة ١٨٩٩)  
من ٦٥ عاما .

- الشاعر : قسطنطين كافافيس ( ولد

بالاسكندرية يوم ١٧/٤/١٨٦٢ ومات بها

مسد ٢٩ ابريل سنة ١٩٢٢ من سجين عاما

وانتي عشر يوما )

الدموى كما كان الفلاحون يسمونه ( على قسركاس ) ، والذي بقى فى الحكم ثلاثة عشر عاما: يعب الذهب ، ويلبس الذهب ، ويمش الذهب .. ، والذي جعل مصر دمية داعبها يجنون حتى فاضت انفسها بين احضانه .. يحكى تسيركاس كثيرا عن صلات المنتهزين بالخدوي اسماعيل ، حتى لقد قدم احدهم زوجته الجميلة عارية .. كمفاجأة فى حفلة صاحبة بالقصر تجلس على صينية من ذهب كتشال وردى تغطيه القشدة من الرقبة الى القدمين ، ويحمل الصينية بها عليها اربعة من العتاة السمر ، ويقاؤون القوم وهم يقتربون من الخديوى الذى يتناول ملقعة من ذهب يأخذ بها من فوق هذا الجسد اول لقعة ثم يقلده عليه القوم بين مصعب الموسيقى والرقص والجنون .. ، ويدخل بين الحين والحين عبيد يحملون سلاسل بها قشور يقدفون بها فى الهواء فتنزل على رؤوس المدعوين وبين ثانيا ملاسهم وعلى الارض قشور من الذهب الخالص لها رفيف يبعث النشوة على نفوس النهمين وهم لا يدركون انها روح مصر تزف وترف وتقطع حشرات ..

وكم من جيوب انتفخت ايام اسماعيل ولكن لم تمكنه من حيله الايدى الجشعة لتنفذ البلاد من اقل الاقلال لواخر حكم ذلك الميزر الكبير ..

ولقد اتصلت اسرة كافانيس بقصر الخديوى ، وذلك بحكم مركزها الاجتماعى ، ولكنها لم تكن لتجارى هذا الجنون والابتذال بحكم تقاليدها ونشاتها ، ولهذا السبب مال بيت كافانيس الى التدهور المالى والهبوط وقضى بتروس نجسه تحت وطأة الحسرة فى ١٠ اغسطس سنة ١٨٧٠ وهو لا يزال فى السادسة والخمسين من عمره ولم يترك لزوجته وابنائها من بعده ثروة تذكر ..

كان شاعرنا قسطنطين طفلا يناهز السابعة عندما مات ابيه ولم يشعر وتذناك يفقدان والده كما شعرت بذلك امه واخوته الكبار ، فلم تكن صلة قسطنطين بابيه كبيرة .. فالوالد فى الاعوام الاخيرة كان كثير المشاعل والكفاح من اجل انقاذ مايمكن انقاذه ، بل ان الطفل لم يجد الفرصة التى يمكنه فيها ان يميز ابيه بين زحمة الضيوف من التجار ورجال الاعمال الذين ينص بهم المنزل فى كل يوم .. والوالد بدوره قد شبع من تدليل ثمانية اطفال قبل ولادة قسطنطين .. اما الام فقد

والمنشية ومن ورائها حاشية تحمل اول ابنائها فتجذب الانظار بجمالها وابهتها وشدة انقماشها وندره جواهرها ولاغرو فان اسرتها من تجار الجواهر ..

وفى سنة ١٨٥٤ غير بتروس جنسيتها من اليونانية الى الانجليزية اذ لم تعد الجنسية اليونانية فى رايه فائدة ترجى بعد موت محمد على ، وكان الانجليز فى تلك الآونة بعد حرب القرم فى اشد الحاجة الى القمح وبطى الحاصلات فصعد بتروس بنفسه فى النيل يجوب قرى الصعيد ويشترى المحاصيل كلها صفقة واحدة لحساب الانجليز ، واستمر نجسه فى صعود ويتكدس الذهب فى خزائنه ويندفع هو دفعا الى المغامرة فى اسواق متعددة ، من بيع اقمشة الى بيع محاصيل ، الى الاشتراك فى معركة القطن ، الى بناء المحالج ، وامتلا ليله ونهاره بالاعمال والتفكير وعقد الصفقات التى كثيرا ما كان ينته ميدانا لها ..

اما غريكلها فلم تكن اقل منه نشاطا فى ميدان الامومة .. كانت ولودا ولادة ، لانكاد تقطم طفلا حتى ترزق بطفل جديد الى ان بلغ اطفالها تسعة فى اقل من خمسة عشر عاما .. كلهم ذكور ماعدا ابنة واحدة لم تعيش طويلا ، وآخرهم شاعبرنا قسطنطين كافانيس ..

ان عملا كهذا لم يترك لغريكلها وقتا لاشباع رغباتها الفطرية كسيدة ارسوقراطية غنية ، بل لقد قدر عليها فى هذه الفترة الطويلة التى تناهز خمسة عشر عاما من ازهر ايام حياتها ان تظلم سجينه الدار ، بين حمل ووضع ، وارضاع وطفام مع اشراف دالب بالليل والنهار على تغيير هيئة البيت الكبير ، ولكن هذا السجن لم يكن شيئا يذكر بجانب الصلصة التى هزت هذه الام المترفة من الاعماق ، وذلك بموت ابنتها الوحيدة هيلين التى لم يجد الشاعر الفئادى المشهور اسكتيدر سوتسوس - وقد زار الاسرة سنة ١٨٦٢ - خيرا من ان يطلع صدر هذه الام بيتيتين من الشعر عزاء لها فى هيلين يقول :

« هيلين كافانيس الراسمة الطفرة

ما ان فتحت حتى طوامها ذبول .. »

وفى سنة ١٨٦٣ ولد قسطنطين كافانيس .. شاعرنا .. وآخر المنقود بالنسبة لغريكلها ، وفى تلك السنة تولى الخديوى اسماعيل .. الجيد كما كانت حاشيته والمتزهون يطلقون عليه ، والنمر

وجدت في ولادة قسطنطين نعم العزاء عن فقيدتها  
الأنثى الوحيدة هيلين ، فانتخبت من شاعرنا دمية  
تلبسها ملابس البنات ، وتمشط شعره وتصففه  
وتعصمه بأشرطة الحرير ، وتفتن في البلاسمه  
الضائتين طول صباح ، والطفل يمسك بذيل أمه  
لايمارقتها الى ذهب في زيارة او نزعة والتسلسل  
ينتظرونها قريبا من المنزل عصر كل يوم ليشاهدوا  
جمال هذه الأسنانية وابيتها حين تخرج الى النزعة  
في حنطورها الأنيق وهم لا يدرون ان هذه الطفلة  
الجميلة التي تحنو عليها هذه الأم الجميلة ليست  
الا شاعرنا قسطنطين كافافيس .

ان خريكلي لم تتجاوز السادسة والثلاثين يوم  
توفي عنها زوجها ولكنها رغم كثرة ابنائها لم تكن  
تبدل في سن تملو على الخامسة والعشرين ، معتدلة  
القوام غضة بشرة الاحاب تخطو في رشاقة وطرفها  
الناعم يشع لونا عذبا حزينا لا يمنحها من شدة  
العناية بابيتها والاعجاب بجمالها حتى لقد امتلأ  
منزلها بالرايا والصور . بل انها في سنة  
١٨٩٩ يوم ماتت كانت في طريقها الى المصور  
ليلتقط صورتها وقد تجملت لذلك أجمل زينة .

لم ينعم ابن لكافافيس بما تمنحه قسطنطين من  
حضان الأم الزائدة عن الحد ، فهو الوحيد بين اخوته  
الذي طفر بصدر أمه امدا طويلا وامتدت بذلك  
فترة طفولته سنوات ، وساعده على ذلك انه لم  
يولد بعده وليد . فشب خجولا متربا سليب  
الارادة منطويا على نفسه تقصوم له أمه بكل شيء  
ولا يقوم بشيء ، وكيانه المادي والمعنوي مغمم بهذه  
الأم المنون التي ملأت عليه حياته ولم تترك لروحه  
منفذ الا عن طريق عينيه اللتين اتيج لهما أن تنظرا  
وتلاحظا وتعارنا وتفسحا للطفل مجالا حيويا من  
النظر والملاحظة الدقيقة التي استغرقت الشاعر  
طول حياته .

تعلم القراءة والكتابة بالمنزل ، فقد كان لسدي  
الأسرة مربية انجليزية ومدرس فرنسي مقيمان وبعد  
موت بتروس عائل الأسرة اخلت خريكلي منزلها  
بشارع شريف وذهبت مع ابنائها الى انجلترا حيث  
يقيم أخو زوجها وهسناك تمت تصفية الشركة  
وتقسيم الميراث سنة ١٨٧٧ ، ويدات الأم تمسك  
بزماء الانفاق على الأسرة وتدير شؤون صبيانها  
السبعة الذين سوف تراهم تجارا وموظفين مسح  
محافظتهم على المظهر الاجتماعي المرموق ، الذي كان

يعيش عليه ابرهم من قبل واشتهر أكثرهم بحب  
الفنون والآداب .

ولقد تحركت خريكلي في اوساط انجسترا  
ومدنها فتراما تسكن في لغربول ثم تنتقل الى  
لندن ثم تضيق بكل ذلك وتحن الى الاسكندرية  
فتعود اليها سنة ١٨٧٩ وشاعرنا قد بلغ السادسة  
عشرة من عمره ويتحدث باللغة الانجليزية كاحد  
ابنائها ويقرأ الكتب الانجليزية بينهم . مع انه  
في انجلترا لم يلتحق بمدرسة وانما جلبت له أمه  
اقر المدرسين الانجليز بالمنزل .

ان بقاء قسطنطين الى جانب أمه بالبيت مسئول  
عن ذلك النهم الذي اعترى شاعرنا وهذا النهم لم  
يكن في حقيقة الأمر الا تجوالا بين شتى العلوم  
والآداب والتاريخ بصفة خاصة تسافر نفسه بين  
ايامه وآماده سفرًا في الزمان لشخص كتب عليه  
البقاء أكثر وقته بالمنزل مقيدا بحنان أمه .

نرى كافافيس في سن الثالثة عشرة يحاول عمل  
قاموس للأعلام والعالم التاريخية وقد وصل فيه فعلا  
الى الكلمة (اسكندر) . وهذا عمل كبير اذا قيس بسنه  
الصغيرة . ونراه بدون كل ما يحصله في شبه  
مذكرات تدل على سعة اطلاعه ، ويمكننا في هذه  
الفئة التي قضها بانجلترا وتنازع سبع سنوات  
من قسطنطين شبابك ، ان نسجل فحة حذقة للغة  
الانجليزية وآدابها .

ظل شاعرنا في السادسة عشرة حبس المنزل  
طريق الروح بين كتيبه ومراجعه ولاصديق له غير  
أمه ، لا يطبق بعدها ، ويظل هكذا علما او عامين ،  
الأسرة كلها توفر له راحته وحاجاته الى أن تقضى  
الضرورة بالحاجة بالمدرسة التجارية اليونانية  
( ارميس ) بالاسكندرية .

ويرى قسطنطين نفسه يخرج لأول مرة في حياته  
الى المدرسة ويختلط بعالم جديد موج فيه الشباب  
المرح المنطلق المدرك لطبيعة الحياة ، المسائر لايقاعها  
ويجد نفسه على عكسهم متعبا خجولا بطيئا متحفظا  
شديد التحفظ ، رغم انه يستطيع بعلمه وسعة  
أفقه ، ونظر المدرسة بايازي دكتور في التاريخ  
والفلسفة متأثر بالروح الجرمانية التي نال شهادته  
العلمية منها ، يمجذ القوة والنظام ويشهد  
بالطولات اليونانية العريقة ، ويجد هذا الناظر  
هوى في نفس شاعرنا فيهم به ويسيطر الناظر  
على كيانه وأعماقه فترة من الزمن تاركا لونا من نزعة.  
ظل مختوما في شخصية كافافيس الى جانب ما نقش

على هذه النفس الطيبة من انطباعات وما أكرهها من انطباعات .

كما أتبع لكافافيس في هذه المدرسة شيء جديد لم يتج له من قبل ، ذلك هو الاختلاط بزملاء من سنه أو أصغر قليلا بعضهم أبناء الطبقة اليونانية التي ينتمي إليها بالاسكندرية يجد في معاشرتهم وصادقاتهم شغاف لنفسه وعزاء كبيرا فهذه الطبقة - في رأى كافافيس كما يقول تسير كاس - تذكروا بمجد أبيه وانتماؤه لها ، وتؤكد اعتباره كإبن لهذا العائل وهذه الطبقة رغم تدهوره المالى ، وهى الطبقة الأولى من اليونانيين الذين توخوا شرف المبدأ فى خدمة الجالية وخدمة هذا الوطن الكريم الذى تعيش فى ظل نعمته وتؤمن برسالتها فى الاعتراف بجميله ، وهى لهذا لم تجار جنون القصر ولا جشع الطامعين والجاحدين .. ان كافافيس ظل طموح حياته امينا لمبادئ هذه الطبقة مناصبا العداء لطبقة اخرى جاءت مع المحتل واثرت لرامافحشا ووزحزت سابقتها التى اوست دعائم الشرف الكلاسيكسيه والمدرسة والمجبا انها طبقة الجشع .. طبقة البنوك التى ضاق بها كافافيس وكلها بوصمة الانهيار فى شعوره ، وهى طبقة يونانية حملت الجسبة الانجليزية فما كان من كافافيس الا ان اكد وجوده الهليني ويحمل الجنسية اليونانية الى ناصبها الانجليز العداء .. استمر كافافيس عامرا أو حول ذلك بمدرسة ( اوميس ) وقد تبخس سر تهيبه ، ولكن بقى تحفظه وخجله المستحب الذى جذب اليه نخبة من اصدقاء الشباب المنطلق طلل انزهم عميقا فى نفسه فكانوا مفتاحا جديدا من مفاتيح شخصيته التى سوف تروى ألها فى فنه . وتنبى الأحداث سنة ١٨٨١ - ١٨٨٢ باقتراب عاصفة جائحة فان شعب مصر ماكان ليستطيع الصبر على الضيم وبلاذ نهب الاطعام بعد تحول توفيق وكبار الموظفين بالدولة كلهم من الاجانب ينخرون عظام البلاد ويشلون حركتها ويتزنون دماها ويمهدون لاطعام فاتكة من ورائها فرنسا واتجلترا ، وقلوب الشعب بأسره ملتفة حول احمد عرابى كرمز ليبت شعب طال به الهوان انها انتفاضة لا بد منها بعد الضغط والتدخل والترهص بصير هذا الشعب .. هذه اليقظة ازعجت الاجانب والمستغلين الذين يشمرون فى قرارة انفسهم بالذنب والخيانة ، وسرت موجة من النعر شملت كل من تربص بهذا الشعب من

اغراب واذئاب فلقد أصبح عرابى فى الحق زعيما شعبيا بعد وقفته التاريخية من الخديو توفيق فى التاسع من سبتمبر سنة ١٨٨١ وأصبح بيت عرابى معقد الآمال . وهنا يصف الشاعر الانجليزى - بالانت - صهر الشاعر بيرون ، فرحة الشعب وأعياده التى استمرت ثلاثة أشهر بهذه الكلمة .  
« اما اول نسمة نهب على النيل بعد ليل رهيب »  
ويفرغ الفصل الانجليزى فيبرق لغلادستون يقول :

« ان الحكم العسكرى بمرض يفسد نلونا ولا بد من وسيلة حاسمة سريعة قبل ان نحل المسألة المصرية » .

هذه البرقية تسبجت إنجلترا على اساسها اكبر مناورة خبيثة لاحتلال مصر ، وبدأت حرب الأعصاب التى لم تزد الا الجانب الا ذعرا . ولم تزد الشعب الا تشبثا بثورته وتحمسا للكفاح بعد ان ذاق حلاوة الحرية على يد عرابى وزملائه

وازداد الهلع بالاجانب فتركوا منازلهم وحملوا معهم ما يمكنهم التقاتله وامتلا ميناء الاسكندرية بالسفن تنقل النازحين حتى يقال ان اربعين الفا من اليونانيين كانوا ضمن من نرحلوا فى تلك الآونة العصيبة ، ومن بينهم كانت خريكليا بابائها قاصدة الى الاستانة لاجئة الى منزل أبيها الذى لم يزل يحرق من عشرين عاما ..

يقول بيجاننى صاحب كتاب « كافافيس الائم » :  
« ان كافافيس عندما غادر الاسكندرية الى الاستانة كان فى اشد عذرة من عمره وشخصيته حينذاك كانت سلبية حائلة .. كان انسانا شارد الذهن لم يعرف ولم يتطعم حتى معاونة اسرته فى حرم الآلات ومهمة الحثالة وانه مع شدة ذمها وشغلها لم تستطع الا ان تقلبه بين الغيبة والفتنة وتغير نظراتها اليه بالحنان ، واذا ما مد يده منى من خليف العون اسرعت اليه تقول : دغ عنك هذا يا جميلى الصغير .. »

ويصل شاعرنا الى الاستانة فتبهرو صوارة اخرى ومجتمع جديد ، يسجل فيه بنظرته الشاذة حنان جده الفياض حين لقائه - بعد أكثر من عشرين عاما - لابنته وابنتها ويظفر من هذا الجذ يحنان بالغ ومعرفة شاملة ويشعر فى احضانه بالأبوة التى حرماها من ابيه ، ثم يخرج مع وفاق جسد الى الحمامات التركية ويشاهد أجسام الشبان والمراقين فتأخذ نشوة الجمال والكمال ، فلقد كان كافافيس بطبعه ، ينفر من جمال العذارى ولا يجد فيه ما يشبع لذته ، فليس هناك فى نظره فتاة تلغ ما احزته امه من جمال ، وجمال امه ملك يديه وقد بلغ به الشبح من هذا الجمال مبلغا كبيرا انه الجمال الذى يستحق الثقة الكاملة دون غيره .



والترقب والحذر الشديد وظللت وجهه مسحة من الحزن صحبته الى آخر ايام حياته .

ولاحظت الام شحوبا واسرارا على وجه ابنها فمسحت عن جبينه دون أن تسأله وينكمش الشاعر ويتجنب ثم لا يلبث أن يرمى في احضان امه باكيا دون كلام .. وتقرر الام عسودتها الى منزلها بالاسكندرية برغم تمسك الجد بها ، ويكون وداع تسجله عين كافافيس وتصره في حافظة قلبه الشاعر .

وتعود الأسرة سنة ١٨٨٥ لتماوس بالاسكندرية حياة متشقة وقد آن الأوان للبحث عن عمل لقسطنطين ، وبعد لأي يجد الوظيفة مترجما عن الانجليزية في تفتيش الرق قسم ثالث - وكان الانجليز يديرون هذه المصلحة - ثم يأخذ كافافيس في التفرغ فنراه في ابريل سنة ١٨٩٢ كاتباً بمكتب سبعة جنهات ، ونراه في يناير سنة ١٩١٣ بمكتب اربعة وعشرين جنهات وقد ترقى الى وكيل مدير ادارة ثم نراه اول ابريل سنة ١٩٢٢ يستقيل ويتقطع عن العمل ليعيش وحيدا وقد فارقتسه امه واخوته بالموت من سنة ١٨٩٩ الى اواخر عهده بالوظيفة ويستمر ملتصقا بالاسكندرية لا يغادرها أو يستطعم - كما يقول - أن يغادرها الا بالافاق مساء ٢٧ ابريل سنة ١٩٣٣ وقد بلغ السبعين . هذه المرحلة الأخيرة من حياة كافافيس وتقرّب من الخصمين عاما بعد عودته من الاستانة هي مرحلة الانتاج الحقيقي والاصالة المتلثة التي تميز شخصية كافافيس وما اعتزل فيها من أحداث عصره ، وهي المرحلة التي تجدر بالدراسة : للشاعر وفنه كظاهرة لتطور هذا الخضم الاجتماعي في مرآة شاعر معمر أهدرت امام عينيه القيم والمبادئ منذ بنا الاحتلال الانجليزي لأرض مصر ، وتجمع أمانا في دراسة هذه الظاهرة صورة انسان .. شاعر .. يمارس الخطيئة ويصارع الائم ، وصورة كفاح مرير بين مجتمع وآسان .. بين تقاليد وحرية فردية .. بين المثل العليا والرغبات أو الشهوات الانسانية ، بل وتحتشد أمانا في الصورة تقاليد العصور وصور الكفاح البشري ، بين الانسان وعصره بين الأنا والنحن .. صورة غنية بفلسفتها وسلوكها ، فريدة في مبنائها يصدق عليها القول بأن :

« كافافيس هو الاسكندرية وانما وماسيها .. »

وتساعد الظروف كافافيس على التجول مسح اقارية وزفاته واحيانا وحده .

احب كافافيس هذه الحياة الجديدة التي حررت من امه .. وعكف على الجامعات والتدليك والحدائق والمكتبات بالاستانة ، وتم بالحديث مع جده واستمع لليونانيين الذين طالما مجتوا عهود البيزنط ، وفتحوا في ذهن الشاب اربابا جديدة ونوافذ تطل على تاريخ الاغريق في تلك النواحي من آسيا الصغرى وجنوبها وشرقها ، وكافافيس ذو النفس المتطلعة الى التاريخ المحلقة في اجواء الزمان اخذ يعب من هذا المنهل الجديد ما كان ينقصه بالاسكندرية ويلغ اعجابه بجده ان تسمى باسمه حاذفا اسم ابيه ، وكانت رسائله مع رفقاته بالاسكندرية لاتقطع عرف من خلالها ضسرب الاسكندرية والاحتلال الانجليزي وظهور طبقة يونانية جديدة من محدثي النعمة - كما يقول تسير كاس - ومدى تزلف هذه الطبقة من الانجليز بعد ان دأست مبادئ الطبقة القديمة التي تسير في طريقها الى الفقر والانهيار ، وأن منزل كافافيس في الاسكندرية مازال قائما لم تدمره قسابل الاسطول الانجليزي التي اتت على نصف المدينة .

هذه الاخبار جعلت كافافيس كلما هو يعيش بالاسكندرية وهو غائب عنها ، ويحشوف اليها بعد أن كاد يشبع من الاستانة نراه يتلهف في رسائله الى المزيد من السؤال وطلب الوصف الدقيق لأحداث الاسكندرية .. ويظهر قلبه فرحا كلما جادته رسالة من الاسكندرية ..

وبينما هو كذلك بالاستانة ، متطلعا يتجول وحده بين حدائقها الواسعة ويتعرف الى شبابها ويتأخر في عودته الى المنزل ويؤيد ركفها في ميادين الباطل - وهو الطفل الكبير الذي لم يتح له من قبل ان يغادر احضان امه - وتؤنبه امه وتخشى عليه هذا الانطلاق ويسرى عنها جسده ويشجبه على التحرر ... حتى وقع ماقدر للشاعر :

استسلم للذته الشاذة .. وسرت في اوصاله النشوة التي طالما هامت روحه بتصورها .. ثم استيقظ فجأة وقد ظهر على وجهه اول خط من الغضون يكشف عن سريره ويرسم على وجهه هما من هموم الشعور بالذنب ، فاصبحت نظراته لأول مرة في حياته تأخذ صورة من التسوجس



بعض أروع نشاطي

# أحمد علام

## صور وذكريات

وهكذا إمام اليوم الموعود فاذا بي أشاهد ذات ليلة على مسرح برناتيا فرقا من الشبان يمثلون رواية « مدرسة النجمة » للكاتب الإنجليزي « شريدان » . كان كل شيء جديدا في تمثيل أولئك الفتيان : أدائهم الطبيعي ، القاؤهم ، أشكالهم ، حماسهم وحتى ملابسهم كانت من طراز القرن الثامن عشر .. وقد علت رؤسهم « باروكات » من الشعر الأبيض . على رأس هؤلاء استرعى انتباهي شاب أنيق فارح القوام يتحدث في أسر ويخطر على الملعب في رشاقة ، واضح الثبرات ، جميل الصورة ، رخيخ الصوت وقد توفر له ذلك « الوجود الحي » الذي يتحدث عنه أهل الفن كدليل قاطع على النبوغ . وما أن أنهى التمثيل حتى كنت أنا وصديق العمر إبراهيم المصري نجوب « الكواليس » مهنتين في لهفة الشباب الأول عبد الرحمن رشدي ، ذكي طليعات ، سليمان نجيب ، عبد القدوس ، محمد فاضل و ... أحمد علام .

في تلك الليلة التاريخية سهرت « شلتنا » حتى مطلع الفجر تجوب شوارع القاهرة وأزقتها نتحدث

سرت خلف نعشه كالمهول و تقاذفتني الحضور الحاشدة وقد شرد فكري يفوس في الماضي البعيد ، ثم يعود الى في زحمة من صور متلاحقة تنكس لي - وسط هذا الحزن العميم - أعذب الذكريات .

\*\*\*

عرفت أحمد علام أول ما عرفته سنة ١٩١٨ ، في تلك الحقبة من تاريخ المسرح المصري التي شهدت كوكبة من شباب الأسر الكريمة يهجون بيناتهم الاجتماعية ويخرجون على إلتقاليد المورثة وينضمون الى فرقة جورج أبيض ، ثم يكونون فرقة عبدالرحمن رشدي . فشهد عالم المسرح عنصرا جديدا لم يكن يمهده من قبل ، وكان له فضل كبير في رفع سمعة المسرح المصري ومستواه ..

في ذلك الوقت كانت الثورة المصرية تعتمل في النفوس ، فظهرت بوادرها السياسية بصورة رائدة سنة ١٩١٩ ، وكانت تضطرم أيضا في قلب نهر من الشباب المثقف الذي يعشق الفنون والآداب .

فى التمثيل وفى الأدب ، تختلف وتتنازع وتشور  
ثم تعود فتلتقى عند نكتة لازعة أو فكرة مبتكرة أو  
راى حصيد . . . فى تلك الليلة ولدت صداقة كبيرة  
بينى وبين أحمد علام لمحبتها الإعجاب والتقدير ،  
ثم مرت الأيام فتمت صداقتنا وزاد اكبارى له لما  
توسمت فيه من خلق كريم وشعور رقيق وخاصة لما  
حدثنى عنه من مفاجاة أسرته له على أثر التحاقه  
بالتمثيل . . . كانت تلك المحنة مدعاة لعطفى عليه  
كما كانت مثارا لغيرتى منه ، فقد حسدته على  
شجاعته الأدبية التى دفعته للخروج على العرف  
السائد وفعل ما لم أجروا على فعله حتى لقد بدا لى  
آخر الأمر متوجها بهاتين : هالة البطولة المسرحية  
وهالة الاستشهاد على مذبح الفن ، وتوثقت بيننا  
عرى الصداقة حتى جاء وقت لم تكن نفترق فيه  
ساعة من ليل أو نهار الا لناوى الى منازلنا ، وكثيرا  
ما كنا نلتقى فى منزل أحد أصدقائنا الأدياء من هوة  
إلتقاة الفرنسية ، أو فى مقاهى عماد الدين فتنظم  
حلقتنا الصاخبة تجمع بين « أحمد خيرى سعيد »  
« ناظر مدرستنا » ، « إبراهيم المصرى » ، وفائق  
رياض ، وزكى طليحات ، وحسين فوزى ، وأحمد  
قراعه ، ومحمود طاهر لاشين وغيرهم ممن لا تحصى  
الذاكرة ، فنتبادل أمثع الأحاديث الأدبية والفنية  
والمرحبة . وكان أحمد مشغوقا بالأدب الرئيسى  
يقرا لجوجول ودستوفيسكى وتولستوى ، ثم قامت  
فى نفسه فكرة انشاء مجلة فنية فأمدهته بعض  
المقالات عن المسرح ، وفى تلك الفترة ظهر لى عيانا  
ما جهد صديقى فى إخفاؤه عنى زمنا وعرفت من حياته  
الخاصة ما أثر فى نفسى أبلغ تأثير ، فقد كان يعيش  
فى القاهرة عيش الكفاف ، يقيم عند مربيته على  
سطح أحد المنازل المتواضعة جبهة باب الخلق .  
وجاء عليه زمن ارتبكت فيه أحواله المعيشية غاية  
الارتباك ومع ذلك ظل باسم الثغر يقابل شمسطف  
العيش وسخط أهله وأزوارهم عنه بالصبر والإلانة  
والجلد ويواصل نشاطه المسرحى ، فيجمع حوله فرقا  
من الهواة وينشئ نادى النجم الأبيض ثم بادى النسر  
الذهبى على ما أذكر ويقدم بعض المسرحيات المصرية  
المترحمة كما أنه مثل بعض الوقت فى فرقة جورج  
أبيض ، وقام بعبور « نيمور » فى مسرحية « لويس  
الحادى عشر » وإن لم ينجح فيه النجاح الذى كان  
يتمناه له المحجبون به . . . وأخيرا قامت نهضة  
رسميس وانضم علام الى فرقة يوسف وهبى فيمن

انضم اليها من فلول فرقتى أبيض ورشيدى . .  
وشهدت صديقى يمثل أدوار الشر والأدوار المركبة  
وأدوار الشيوخ . فانكرت منه ذلك وإن أثبت وجوده  
فى تلك الأدوار وتفوق فى تمثيلها كدور مستر  
« كريكل » فى رواية « دافيد كوبرفيلد » .

فى تلك الآونة كنت قد أوفيت فى هسوايتى  
للتمثيل على الغاية القصوى ومثلت بعض أدوار هامة  
فى الجمعيات والفرق الصغيرة وأصبحت أتحرق  
شوقا للظهور على ملاعب التمثيل فما أن استنصحت  
صديقى وصارحته بهوايتى حتى صدى عنها وأخذ  
يبصرنى بالولايات التى تنتظر من يحتسرف المسرح  
مستشهدا بما يتخبط فيه شخصا من أهوال  
ومصاعب . لكن تشاء المصادفة البحتة أن أمثل دور  
« روبير » فى رواية « الأب ليو تار » على مسرح  
رسميس بالذات ومع فرقة يوسف وهبى فما تسدل  
الستار حتى يعرض على مديرها الفنى الأستاذ عزيز  
عيد - رحمه الله - أن أنضم إلى الفرقة . وتدور  
عجلة الزمن فأصبح فى سنة ١٩٢٤ زميلا لصديقى فى  
فرقة واحدة ، وتحول الصداقة الأخوية بيننا الى  
صداقة عمل وجهاد فى سبيل إعلاء شأن المسرح ،  
وتقارب أواصر الود بيننا وتشدت ، وإن جاء توزيع  
بعض الأدوار على دور « عثمان » فى مسرحية  
« المذبح » « الأسطول » برك يوحى من حبال صداقتنا ،  
فقد كان أحمد يطمح الى تمثيل أدوار « الجان  
يرمير » « وكان هذا من حقه ، ولكن مدير الفرقة  
كان له بالرصاص يده فى أدوار الشر والخبث  
والشيخوخة .

ولا أريد الإطالة فى هذا المقام فأذكر بالتفصيل  
خروج علام من فرقة رسميس وانضمامه الى فرقة  
نجيب الريحانى ثم الى فرقة فاطمة رشيدى حيث  
ظهر فيها ظهورا كاسحا فى الأدوار التى تناسب  
طبيعته وروحه ومواهبه وتفوقه خاصة فى دوره قيس  
ابن الملوح . ثم عودته اليانا ثم خروجنا جميعا على  
فرقة رسميس وثورتنا على استغلال صاحبها لنا ثم  
تكوين اتحاد الممثلين وقشله فى تسيير دفة الفن ،  
وأخيرا قيام الفرقة القومية سنة ١٩٣٥ .

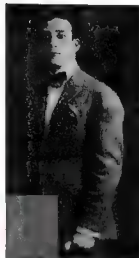
\*\*\*

وفى الفرقة القومية بنى علام مجده الحقيقى ولم  
يمض على سنتان حتى سافرت الى فرنسا سسنة



احمد علام  
في دوره الشهير  
« قيس بن الوليد »  
في مسرحية شوقي  
« مجنون ليلى »

احمد علام  
سنة ١٩٢٤



امينة رزق واحمد علام في مسرحية « شهريار »  
لعزير ابابكة



ARCHIVE

على ملحوظة تبدي ، أو أطمعه المال فساوم وهدد كما يفعل اليوم بعض الناشئين ممن يتشعلون بتلك الفلسفة الرخيصة التي تلخص في كلمة « لا يميني على الفكة » !

لقد عاش علام للمسرح ومات للمسرح ، وكان طوال عمره غف اللسان وان بدرت منه أحيانا - على الرغم من سرية لاذعة يسوط بها أهل النفاق - وما أكثرهم - في وسطنا المسرحي ، كما كان رقيق الجانب ، متواضعا ، أنوقا لا يقبل الضيم معتدا بنفسه في غير صلف ، أما مواهبه الفنية فقد كانت بعيدة الغور متعددة الجوانب تنسج لتمثيل الدراما والكوميديا الأخلاقية وحتى القودفيل .. وكل من شاهده في « سلك متطوع » أو « زوج أمريكاني » أو « غلطة طبية » يضحك الجمهور حتى الشرق في غير تبذل أو استجداء يعجب أشد العجب أن يكون هو نفسه علام الذي تسم في « إلوت يأخذ أجازة » و « في ظلال الحريم » أعلى قمة بلغها مثل معاصر .

١٩٣٧ في بعثة دامت ثلاث سنين عدت بعدها وفي صدرى تجيش أعظم الآمال وقد وهبت نفسى للخارج المسرحي وكل منأى أن أخدم رفاق المسرح الذين جاهدوا وخلموا عشرات السنين وعلى رأسهم أخى وصديقى وزميلى . وبدأ علام يحل على اكتافه العريضة عبء الفرقة القومية يشتركه في ذلك الممثل الكبير حسين رياض فكانا كقرصين رهان يتداولان الأشواط بنجاح وتفوق وأصالة . وبدأ الجمهور يشاهد علام في تلك السلسلة من الأدوار العظيمة التي ضمنت له خلود الذكر في سجل المسرح المصرى .

كان رحمه الله من ذلك الطراز الفريد من الممثلين الذين يخضعون لشخصية الدور ولا يخضعونه لشخصيتهم وكان يحاول الاقترب منه ما أمكن وينغمسه بشتى الوسائل بأدلا كل جهد في سبيل تجويده والوصول به الى قمة الكمال . وما أذكر أنه تغيب يوما عن تدريب ، أو خرج على نظام أو تعال

أربعين يوما ويوادر اليأس والألم تجرى تحت كلماتك وأحسنت في صمتك البليغ أنك تعبت على صدقك القديم قلة احتفاله بزيارتك وأنت أعلم النساس بالدمامة التي يعيش فيها أهل الفن .

وانثانية : يوم جئتني في مكتبي بمسرح الأزيكية تعابتي - لأول مرة في حياتك - على اغفالي اياك من توزيع مسرحية « سلطان الظلام » فاعتذرت اليك بما تراسي الي من اختيار مرضك ولبيت طلبك في الحال واتفقنا على أن تبدأ التدريبات بعد أسبوع ، وبعد أسبوع جاء من ينقل الي أنك عدت لا تبصر وأنت نوشك على السفر الي لندن لمداواة عينيك .

والثالثة : يوم التقينا على غير موعد قبل وفاتك بشهر في الصيوان المنسوب بمسرح الأزيكية بمناسبة ارساء حجر الأساس لمسرح الأطفال فجعلت نسر الي بمتاعيك في المسرح الاقليمي وتعدد لي آلامك النفسية لضعف بصرك الذي يحول بينك وبين القراءة لم لاحظت أنني حاس في الشمس فهضت وطلب من الجالسين أن يمسحوا لي مكانا في الظل .

ان صورة رحمتك يا أخي تنداع في خاطري مع صورة سوتك ، وصورة شقائك مع صورة مجدك ، كل هذا كتب أراه سير حثيثا نحو حجرة يوشكون أن يولوا إليها هذه الحياة العاقلة وهذا المجد الضخم ، لكنني اليوم أعظم علم اليقين يا أخي أنهم انما يلغون حمة من التراب الي التراب ، أما أجمل وأنبيل وأعظم ما فيك فهو ياق في نفوسنا الي الأبد .

احمد ملام ، فتوح نشاطي ، فردوس حسن ، انور وجدي ، سليمان نجيب ، سامية فهمي ، جورج ابيس ، غزاد شليق في احدى رحلات الفرقة القومية الي فلسطين

على أن مجده الحقيقي قام على أدواره في مسرحيات شوقي وعزيز اباطه الشعرية ، فما أحسب أحدا بلغ في أدائه التمثيل ما بلغه أحمد من روعة وصندوق وجمال وجلال . كان علام بطيحه - وربما بتركيب حنجرته - ينبو عن الالتقاء الخطابي الفخم ويستهدف الطبيعة الخالصة والصدق في اظهار العواطف البشرية ، وكان ولوعه بالشعر وادعائه المطالعة من العوامل الكبرى التي عاونته على الأداء الجميل والاحتفاظ للنص الشعري بجرسه الموسيقي . وما أرى مثيلا بلغ شأوه في « مجنون ليل » أو « شهرار » أو « قيس ولبنى » أو « العياصة » أو « شجرة الدر » فقد كان في جميع هذه الأدوار نسيجا وحده يلعب في مهارة بعواطف الناس وينقلهم من حب الي بغض ومن غيرة الي كبرياء ومن ثورة الي وداعة يضحك فتضحك معه ، ويشور فتتمتق ثورته ، ويحب فتحب معه وهذا أبلغ ما يصل اليه الفنان اللهم .

\*\*\*

أخي العزيز ..

لقد سرت خلف جناساتك تحف بي كل هذه الذكريات وغيرها وتحيط بخاطري المكدود بالصور بيد أن هناك صورا ثلاث كم راديت فكري والحت على خيالي وطمست معالم الصور الأخرى .

الأولى : يوم شاهدتك طريح الفراش في المستشفى وعينك معصوبتان تنن من رقدتك على ظهرك طوال



# جولة في متحف محمد محمود خليل

بقلم : رمسيس يونس

الحركات جميعها بمثابة ثورات متتالية على القواعد المرعية في أكاديمية الفنون ، تلك الأكاديمية التي أسسها « دافيد » أستاذ « آنجر » وملشء الحركة الكلاسيكية الجديدة أيام الثورة الفرنسية .

وفي القفزة الأولى من متحف محمد محمود خليل عدة لوحات صغيرة ، هي بمثابة دراسات أولية ، لزعيم الحركة الرومانتيكية « أوجين ديلاكروا » ، وجانبها لوحة لعدوه اللدود « جان أوجيست دومينيك آنجر » زعيم الكلاسيكية الجديدة في عصره .

وكان « آنجر » يؤمن بأن الرسم Drawing هو المنصر الجوهرى في فن التصوير ، أما اللون فشيء ثانوى يكاد يمكن الاستغناء عنه ، وقد أمضى هذا الفنان نحو عشرين عاما في إيطاليا لدراسة فن « عصر النهضة » ، فثأر أشد التأثر « برافاييلو » ، وبخاصة فيما يتعلق بتحويل الأجسام تحويرا زخريا أيقا ، ويبلغ في هذا الميدان ذروة لم يبلغها فنان في عصره ، ولكن الأجسام في لوحاته تبدو أشبه بتماثيل ثابتة مصقولة ، على حين يتميز فن « ديلاكروا » بالنبض والعاطفة الجياشة ، وتستطيع أن تلمح في أعماله آثار حركة الفرشاة على سطح اللوحة ، فقد جعل من عجائن اللون وسيلته المباشرة في صياغة الكتلة أو الإحساء بالفراغ ، واختار موضوعاته من قصص البطولة في عصره أو من

أول ما يبدى الزائر لهذا المتحف - بالقياس الى متاحفنا الأخرى - جمال الموقع وفخامة المكان وأناقته العريضة ، ذلك أن المتحف كان في أصله دارا لأحد الأثرياء ، أقامها على ضفة النيل وأحاطها بحدائق غناء ، ثم أخذ في اقتناء اللوحات والتماثيل والأواني ليمتع عييه ولتزين هذه الدار . ومن صبا كان هذا التناقض اللطيف بين المتحف وهو قديم ومحتوياته .

ويضم المتحف ١٣٣ لوحة و٤٢ تماثلا ، معظمها من إنتاج فنانيين فرنسيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، حتى ليكاد يصح أن يطلق على هذا المتحف اسم : « الفن الفرنسى من ديلاكروا الى جوجان » . وللملون بتاريخ الفن يملكون أن هذه الفترة كانت من أحفل العصور بالأحداث ، فقد بدأت بانتصار الحركة الرومانتيكية على الكلاسيكية الجديدة ، ثم شهدت حركة « الخروج الى الطبيعة » متمثلة في جماعة « باريزون » ، كما شهدت ظهور الحركة الواقعية على يدى « كوربيه » ، والحركة التأثيرية على يدى « مونيه » وصحبه ، ثم « سيزان » الذى أصبح يلقب بأمام الفن الحديث ، ثم انتهت هذه الفترة قبيل وفاة « جوجان » الذى كان أول فنان أوربى يخرج منذ عصر النهضة خروجا صريحا على مبدأ محاكاة الطبيعة وبخاصة فى الألوان ، فهد بذلك لنشأة الحركة الحوشية ( فوفيزم Fauvism ) فى بداية هذا القرن العشرين . وقد كانت هذه

العصر الوسيط ، ومع أن لوحاته الصغيرة المعروضة  
بالمتحف لا يمكن بحال أن تقارن بلوحاته الكبيرة  
الشهيرة ، إلا أنها توضح إلى حد ما أسلوبه ومنحاه  
في فن التصوير .



رنوار : زهور الداليا

فاذا انتقلنا إلى القاعة الكبرى من الطابق الأول  
في المتحف ، انتقلنا في الوقت نفسه إلى مدرسة  
أخرى من مدارس الفن ، هي مدرسة المتغنين بجمال  
لطبيعة - بأشجارها وعشبها وسماواتها وسحبها  
وغدرانها . وقد بدأت هذه الحركة في الربع الثاني  
من القرن التاسع عشر ، حين أخذ نفر من الفنانين  
الشمبان الواحد تلو الآخر يهرعون من باريس إلى  
ضاحية صغيرة تدعى « باربيزون » عند أطراف غابة  
« فونتينبلو » الشهيرة . وهناك كانوا ينصبون  
حواملهم في الهواء الطلق لتصوير مناظر الغابة أو  
الضاحية . ولم يكن هذا المسلك أمرا مألوفا بين  
الغنانين حتى ذلك الحين ، إذ كان من التقاليد المتبعة  
أن يكتفى الرسامون عند تصوير المناظر الطبيعية  
بعمل رسوم « كروكية » سريعة ، تؤخذ بعد ذلك إلى  
المرسوم لصياغتها من جديد تبعا للقواعد الفنية  
المحفوظة . أما أن يقف الفنان وجها لوجه أمام  
لطبيعة « الخام » محاولا تصويرها مباشرة على

أنجر : فاطمة أو اوداليسك





جوجان : منظر في جود الدومينييك  
دبلوكرو : دفن المسيح



ميه : حديقة ومنزل الفنان



لوحته، بخفيف أشجارها وموضات سمواتها وتفاصيل انعكاساتها على صفحة الماء ، فأمر لم يسبق إليه أحد من الفنانين ، اللهم إلا المصور الإنجليزي « جسون كونستابل » الذي عرضت بعض أعماله في صالون باريس عام ١٨٢٤ ، وكان له دون ريب تأثير في نشأة هذه الحركة ، كما كان له تأثير يذكر في نشأة الحركة الرومانتيكية من قبل .

وقد تزعم هذه الجماعة - التي لقيت فيما بعد باسم جماعة « باربيزون » - الرسام « تيودور روسو » ، وكان هذا الفنان شديد الكلف بالطبيعة ، فعكف على دراستها ، مدققا في رسم كل صخرة وكل شجرة ، بل كل غصن وكل ورقة . ولكن يؤخذ عليه أنه كان أميل إلى تسجيل معالم الطبيعة تسجيلا حرقيا ، منه إلى محاولة الكشف عن أسرار جمالها واضارتها بنور الالهام . على أننا نشاهد بين لوحاته الثلاث المعروضة بالمتحف لوحة بعنوان « منظر طبيعي وقت العاصفة » تتميز ببريق أخاذ .

ومن أشهر أفراد هذه الجماعة وأعلامهم كميلا « شارل دوويني » الذي يتسم فنه بطابع غنائي Lyrica لطيف ، وله في المتحف ثلاث لوحات . أهمها بلا جدال لوحة « الطواحين على نهر الميلى بهولندا » .

وهناك رسامان آخران شهيران ، هما « كوروه » و « ميه Millet » ، وهما ينسبان عادة إلى جماعة « باربيزون » ، وإن كانت علاقتهما بهذه الجماعة أقرب إلى الصداقة منها إلى الانتماء . وكان « كوروه » مولعا برسم المناظر الطبيعية في أسلوب شاعري رقيق ، يضيء عليها شبه غلالة شفافة تجعلها تبدو كأنها من عالم آخر . على أننا نلمح تحت هذه الغلالة بنيانا سليما ورسمنا متينا يقوم على دراسة عميقة وصنعة بارعة . ومن أجمل لوحاته الكثيرة التي يضمها المتحف لوحة : « أبقار في مستنقع » ، ولوحة : « متحدر تل » .

ولم يكن « ميه » - مثل زملائه - فنانا اكتشف جمال الطبيعة فجأة ، فارتى بين ذراعها ، بل لقد عاد إلى الطبيعة كما يعود الابن إلى أحضان أمه ، فقد ولد هذا الرسام في الريف وترعرع بين أحضانها ، واشتغل في شبابه بالزراعة ، لذا اقترنت في مخيلته صورة الأرض بصورة الفلاح الذي يفلحها.





لوڤرڤو : شارع دويل في باريس

« ذو الفليون » المعروضة بالمتحف يكاد المرء يحسبها من عمل « ديلاكروا » .

أما « دوميه » فلم يكن يحسب في حياته في عداد الفنانين ، بل كان ينظر إليه باعتباره مجرد رسام كاريكاتوري ، يحظى بأعجاب الجماهير بفضل ما تتضمنه رسوماته من نقد سياسي واجتماعي ، ولكن لم تمض على وفاته سنوات حتى اكتشف النقاد أنه فنان فحل ، تتميز لوحاته بحبكة التصميم وبلاغه الكتل وشفافية الظلال وإيقاعية التخطيط . وفي المتحف لوحتان من آثاره ، أحدهما « استنثس » اللوحته المشهورة : « دون كيشوت » .

وقد خصص معظم الطابق الثاني من المتحف لأنطاب المدرسة التناثرية وأسلافها وأخلافها ، فنلتقي هنا « بيونكند » و « بودان » من الرواد ، « بيوتيه » و « بيسارو » و « سسل » من الإقطاب ،

فكف على رسمهما مما ، في انسجامهما وجلالهما الطبيعيين ، دون أن يعدد إلى تزويق أي منهما . وفي المتحف عدة رسوم تكشف عن هذه النزعة الواقعية في فنه .

وإذا ذكرت الواقعية تبادر إلى ذهنك على الفور اسم « جوستاف كوربيه » زعيم هذه الحركة في فرنسا ، ثم اسم « دوميه » أعظم مصور كاريكاتوري في عصره . وكان كوربيه عدواً للكلاسيكية وعدواً للرومانتيكية في آن واحد ، فقد أراد أن يصور مشاهد الحياة على حقيقتها ، خالية من كل تزويق أو تهويل ، ولكننا عندما ننظر الآن في لوحاته - التي أنارت عليه نائرة النقد من نحو قرن مضى بدعوى غشائتها أو تبذلها - تبدو لنا أقرب إلى الرومانتيكية الرقيقة منها إلى الرومانتيكية ، إذا قورنت بما تمودنا رؤيته اليوم من جهالة الفن الواقعي وخشونته . فلوحتة

ثم « برنارد » و « ديغا » و « جوجان » و « تولوز لوتريك » ممن بدأوا بالتأثرية ثم استفلوا بأساليبهم فى اتجاهات شتى .

والتأثرية من حيث « التكتيك » هى بمثابة امتداد للحركة التى بدأت بالرومانتيكية ، ثم انتقلت الى جماعة « باريزون » ، ثم الى « مانيه » فيما يتعلق باستخدام الألوان ، وقد ذكرنا أن « آنجر » ، والاكاديميين من بعده ، كانوا يؤمنون بأن الرسم Drawing - أى الخط - هو العنصر الجوهرى فى الفن ، وأن اللون شيء ثانوى يضاف الى الرسم مجرد الزينة وملء الفراغ . فخرج « مانيه » على هذه القاعدة ، وأخذ يصوغ الأشكال فى لوحاته باستخدام مساحات مختلفة من الألوان ، لا تظهر فيها الخطوط الا من حيث هى حدود لهذه المساحات ( ومن سوء الحظ أننا لا نثر فى المتحف على أى نموذج من أعمال « مانيه » غير رسم واحد صغير بالبحر الشينى ، ولكن هنالك لوحتين « لسودان » الذى لا يختلف أسلوبه كثيرا عن أسلوب مانيه ) . فلما جاء التأريون ، مضوا فى هذا السبيل خطوة أخرى ، اذ عمدوا الى تفتيت المساحات ، جاعلين من اللوحة بأكملها مجموعة من المساحات المتلاصقة ، مستخدمين فى ذلك ألوانا صافية غنية مميزة على شاكلة الأضواء الصافية الألوان التى يتألف منها نور الشمس لدى مروره بمنشور بلورى ، فقد أثبت علم البصريات حينذاك أن ألوان الأجسام ما هى الا انعكاس هذه الأضواء على السطوح .

ولفط تعلق التأثريين بهجة الألوان ، عمدوا الى استخدام الألوان التكميلية بدلا من الظلال التى كانت تصور فيما سبق سوداء أو بنية قاتمة . ومن المعلوم أن الألوان الأساسية ثلاثة : هى الأصفر والأحمر والأزرق ، واللون المكمل لأحد هذه الألوان هو ذاك الذى يتألف من اللونين الآخرين . فكان التأثريون يستخدمون اللون النفسجي مثلا ( وهو المكون من الأحمر والأزرق ) ظلا للون الأصفر ، واللون الأزرق ظلا للون البرتقالى ( المؤلف من الأحمر والأصفر ) وهكذا ..

ثم خطا التأثريون خطوة أخرى ، على يدى « سيرا » على الأخص ، اذ عمدوا الى تحليل الألوان التكميلية ذاتها ، وإرجاعها الى عناصرها الأصلية ، فبدلا من استخدام اللون الأخضر مثلا الى جوار اللون الأحمر،

كان يضعون مكان اللون الأول لمسات صغيرة متلاصقة من اللونين الأصفر والأزرق ، ومع أن هذين اللونين معا يبدوان لناظر كأنهما لون أخضر واحد ، لأن العين تتولى بنفسها عملية مزجهما ، الا أن هذا الأسلوب يضفى على الألوان مزيدا من التناق ، حتى ليخيل للمرء أنها تومض وتبرق .

وقد خلا المتحف من أعمال « سيرا » ، وهو الذى سار فى التأثرية الى أقصى ما يتحملة منطقها فيما يتعلق باستخدام الألوان ، ولكن مع الاهتمام الشديد فى الوقت نفسه بتكوين اللوحة Composition . على أننا نلتقى بمجموعة كبيرة من أعمال « مولييه » و « بيسارو » و « سبلى » لمل أجملها لوحة « بيسارو » « بعد الظهر فى الخريف » التى تذكرنا الى حد ما بأسلوب « فان جوخ » من حيث استضاءتها ودفئها ، وإن اختلفت عنه فى روحها الشاعرى الرصين .

كذلك خلا المتحف من آثار « سيزان » ، امام الفن الحديث ، ذاك الذى اتجه بالتأثرية وجهة مستقلة ، من أجل إعادة البناء Structure الى صلب اللوحة . ولكننا نجد بضع لوحات « لرانواز » و « ديغا » و « جوجان » و « تولوز لوتريك » .

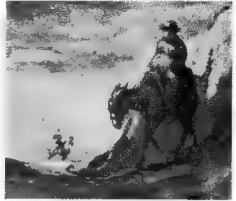
فان جوخ : زهار الخشخاش



واللوحة الثانية رسم غير ذي بال بالفحم والباستيل لامرأة تنزى . وكان « ديجا » مولعا بتصوير راقصات الباليه ، كما كان مولعا بتصوير النساء العاريات . ولكنه كان لا يبعد عنده إلى إيقاف المرأة أو اجلاسها في وضع خاص، كما كان يفعل المصورون عادة من قبل ، وإنما كان يحاول تصويرها كما تبدو في حياتها اليومية حين تقتسل أو تجفف شعرها أو تمشطه ، وكأنه يراها - على حد تعبيره - من ثقب المتاح ، دون أن تنتبه لوجوده ، فتتكلف وقفة أو جلسة معينة لإبراز مفاتها .

وقد تأثر « تولوز لوتريك » بأسلوب « ديجا » في استخدام الألوان ، كما يتضح من لوحته الوحيدة بالمتحف : « درس الغناء » . وكان هذا الفنان قد أخذ في مطلع حياته بأسلوب التأثيرين، ولكنه اختلف عنهم فيما يتعلق بكيفية الطبيعة ، ولهم بالرسم في الخلاه . فقد كان يعتقد أنه لا يمكن إلا لاهمق أن يتعامل منظرا طبيعيا يخلو من الناس ، ولا يمكن إلا لذي حس بليد أن تحتل عيناه ضوء النهار . أما هو فلم يكن تجذبه غير أنوار المصباح وحياته

ديلاكروا : ديس عري



دوميه ، دون كيشوت

وقد اشترك « رنوار » مع « مونيه » في تأسيس الحركة التأثيرية . ولكن « رنوار » كان مولعا دائما برسم الأشخاص ، وبخاصة النساء والأطفال ، على حين كان مونيه أشد ولما بتصوير المناظر الطبيعية . ويحكى عن رنوار أن استأذنه وقف مرة أمام إحدى لوحاته ، فلما لم ير فيها شيئا ميا يتفق مع قواعد الرسم الأكاديمي ، قال له ساخرًا : « لا شك أنك لا ترسم إلا مجرد المتعة » . أما كان من رنوار إلا أن يجابه على الفور :

« طبعًا ، فلو لم يكن في الرسم متعة لما رسمت . . . »

والواقع أننا نحس أمام لوحات رنوار كأننا بصدد طائر يصدح ، ونحس فيما يصوره من وجوه أو أزياء أو عوار ينموه الحرير أو المخمل ، وكأنه كان يلاطف الأجسام في لوحاته ملاطفة ، ويتجلى ذلك في لوحة « ذات ربطة المنسق من التل الأبيض » ، ( المنشورة على غلاف هذا العدد ) ، كما يتجلى في لوحته الأخرى المعروضة بالمتحف : « بستان في كاتي في الربيع » .

وفي المتحف لوحتان « لديجا » : أحدهما وجه جميل لامرأة في مقبل العمر ، لكننا لا نتبين فيها خصائص أسلوبه المعروفة في استخدام الألوان المتكسرة التي يزحف بعضها على بعض زحف الأمواج ، والتي تكسب لوحاته شعشة وبريقًا .





جوستاف كورب : سالومي في الحديقة

لفنانين فرنسيين وبعضها لفنانين انجليز والمسا  
وايطاليين ، وبلجيكيين ومصريين . ونحب أن نخص  
بالذكر من هؤلاء : الفنان البلجيكي « ساردليير » ،  
( وقد أغفل ذكره سهوا في القسم العربي من دليل  
المتحف ) اذ تتميز لوحته « ثلوج » بجو شاعري  
أخاذ لا يخلو من سيريالية . كما نخص بالذكر  
الفنان الفرنسي « مونتيشيلي » الذي عاصر  
التأثيريين ، ولكنه لم يشتهر في حياته ، وإنما  
اكتسفت قيمته بعد وفاته . ويزكرنا أسلوبه  
بأساليب بعض الفنانين الشباب الذين طهروا بعد  
الحرب العالمية الثانية من حيث استخدام عجائن  
اللون السميكة المتداخلة أداة للتصوير .

ولا يفوتنا في الختام أن نذكر أن المتحف يضم  
فوق ذلك مجموعة من التماثيل ، أهمها بلا جدال  
أعمال النحات الفرنسي الشهير « أوجست رودان » .

الليل ، ولم تكن تلذ له غير رؤية الرجال والنساء ،  
ولكن ليس هؤلاء الذين يحتفلون ، لتحشيمهم ،  
بمظهر محترم ، وإنما أولئك الذين تجردهم حياة  
الفجور والعريضة من أقمعتهم الخادعة ، فتسفر  
وجوههم عن حقيقتهم عارية يثير حجاب . وتتميز  
لوحات « تولوز لوتريك » بألوانها اللاذعة المذاق ،  
وبخطوطها المنقضة انقضاخ الصواعق ، وهو في  
ذلك يختلف عن « ديجا » رغم تأثره الشديد به .  
فالمخطوط عند « ديجا » تعبر عن الحركة ، أما عند  
« تولوز لوتريك » فهي تعبير عن انفعال . والحركة  
في فن « ديجا » حركة جسمانية فحسب ، أما في  
لوحات « لوتريك » فهي « فعل » . ذلك أن « ديجا »  
كان ينظر الى من يرسمهم دون انفعال ، وكأنهم كانوا  
كذلك يتحركون دون انفعال ، أما شخصيات  
« لوتريك » فانها لتميش دائما « داخل » حركاتها ،  
فتكشف من خلال وجوها عن آلامها وآثامها ،  
وأفراحها ومساخرها .

وكان « جوجان » - الذي نرى له في المتحف ثلاث  
لوحات - أول فنان أوروبي في العصر الحديث يجز  
المدنية ليعيش حياة الفطرة والبلاوة في الجزر  
النائية بالمحيط الهادي . وقد استلهم الروائي  
الانجليزي « سومرست غوم » حياة هذا الفنان في وضع  
قصته الشهيرة « القمر وستة بنسات » . وبدأ  
« جوجان » - مثل العديدين غيره - بتقليد  
أسلوب التأثيريين ، واشترك في معارضهم . لكنه  
لم يلبث أن تحول عنهم ناهجا نهجا مستقلا ، يقوم  
على تبسيط الأشكال ، بل تحريفها في سبيل جمال  
تكوين اللوحة ، والتخل عن التجسيم والمنظور ، مع  
استخدام مساحات عريضة من الألوان الزاهية  
الجذابة ، خارجا بذلك خروجا واضحا صريحا على  
مبدأ محاكاة الطبيعة ، مما كان له أعق الأثر في  
جاء بعده من فناني القرن العشرين ، وبخاصة  
« ماتيس » .

\*\*\*

يبقى بعد ذلك أن نشير الى أن المتحف يحتوي، الى  
جانب ما ذكرنا ، على أشتات من اللوحات ، بعضها

## قصة: بقلم مري أبو الشيخ



القباب ويتناثر مع أحرف الكلمات المبتورة الواهنة .. اللهم أجعله خيرا .. وحفيف يدها على الجدار الخشن يفضي على الهذيان والمهمة وهي تبحث في خضم الظلام الدامس عن مفتاح الكهرباء الذي عرفت مكانه من قبل مرات ومرات .

\*\*\*

لم يكن في الأمر ما يدعو الى هذا الدرع كله .. ابي معنا في الدار .. اخوتي الصغار في الحجيرة المجاورة يغطون في نوم عميق .. لكن أمي - هذه المتوجسة الخائفة - امرها عجيب .. الليال لم يسترح بعد .. أصوات الناس في الخسارج لم تهجع .. واحتمال زيارة من ضيف تقيل أمر جازر في مثل هذه الآونة .. فقد نمنا مبكرين عقب عودة ابي من صلاة العشاء وتناوله الطعام معنا .. حط علينا نعاس ثقيل وقد عشنش التعب في أجسادنا عقب ليلة البارحة وقد قضيناها ساهرين حتى

هل زارني الليلة كابوسي الرهيب .. كئسرا ما يدهمني فجأة فينقلني من السبات العميق الى حالة مبهمه ليست هي النوم وليست هي اليقظة .. بل هي أشبه بلحظة مفقودة اظل خلالها معلقا من قلبي وكأنه في قبضة شيطان - الليلة .. وفي لحظة ما احسست بالحجرة تدور من حولي .. دقائق الساعة تنتشر في الفراغ الهائل المحيط بي وكان الجدران قد تلاشت فلم يبق من شيء في المكان المظلم الحالك غير مقربي السساعة الفوسفوريةين الكبيرين في الصمت المخيم .

مرت لحظات أخرى سريعة خاطفة حتى استقرت الأشياء .. ورسبت نائمة فوق فراشي .. سمعت طرقات صارمة ماحة على الباب الخارجى للدار انتصب لها ابي جالسا في فراشه واندفعت أمي من السرير مهولة تهبط الدرج وخدر النعاس يتطاير من جفניה وبساقط تحت وقع الأقدام ودبدبات

ذبحته وفاء لنورها بل وأطارت معه الجنية الباقي من النقود التي احتجزها أبي من الإرادة ودفع منها مصاريف المدرسة المتأخرة والباقي من أجر الدرس الخصوصي أيضا .. فلم تعبأ هي في غملا فرحتها الطاغية بشيء بل استرخصت كل غال حتى تكون الليلة ليلة وظل القرية يلمع حتى الفجر ، والأهل والجيران يسلمون ويضحكون حتى تطيرت أمي ودعت الله أن يمر هذا الضحك على خير .. فلم تنقض السهرة إلا في الصباح فتفرقنا إلى المصاحح ساعة أو ساعتين فقد استيقظ أبي مبكرا إلى حقائه وفرغت أمي إلى بيتها تعيد ما تفرق من شمله .. وانصرفت أنا إلى أترابي العب بينهم وأزعسو قبل أن يتطبق على القيد وأدخل المدرسة الثانوية وأحشر في زمرة الكبار .

\*\*\*

القادم في هذه الساعة هو عمي بلا رب .. بعد أن تعالت كلمات الترحيب حين انفتح الباب .. لو كان أحد غيره لاستعالت بالله منه ومن قلة ذوقه لكنها نادتنا أن نهب لاستقباله وقد أخبرته بأننا لم نتم بعد .. لقد صدق ظني حين عرفته من طرقاته الملحة التي هوت بقلبي في هوة بلا قاع .. لماذا جأنا في هذه الآونة من الليل وكان في مقدوره أن يعطينا بقاء لم يجيء إلينا في الصباح كما دأبنا حين يحضر متأخرا من القاهرة .. لكن هذا لا يبرر كل ما اعترائني من فزع .. صحيح أنه يدخل كثيرا مع أبي في حسابات طويلة معقدة قد تستمر وقتنا غير قصير .. لكن هذا لا يعني كثيرا .. فهذا من شأن أبي وحده وليفعل معه ما يشاء .. ولن يعقل أن يتحاسبا في مثل هذه الساعة من الليل والصبح قادم لا محالة .. وفي استقامة أبي أن يناقشه في كل شيء ويصمد أمامه فهو أكبر منه .. أكبر منه كثيرا .. بل يقول لنا دائما أنه هو الذي ربا .. حمله صغيرا فوق ذراعيه .. واحتمل الكثير من نزق طفولته وإن كان هذا لا يمنع من أن يناديه بلقب « بك » رغم فارق السن الذي يبلغ عشرين سنة تقريبا .. فقد تخلى أبي عامه الستين .. بينما لم يبلغ عمي الخامسة والأربعين .

كنت أحس أنا الآخر بشيء كبير من الفخر حين يأتي الحديث عنه .. بل طالبا حدثت زملائي في المدرسة عن علاقته ومعارفه .. بل أكثر حديثي كان يدور أيضا حول عربته الكبيرة الفاخرة التي



أنبلج الصباح .. كانت ليلة من ليالي العمر ندرت أمي منذ أكثر من عام أن تحيها إذا حصلت على الشهادة الإعدادية فأنا وحيدها من الذكور بل أول من عاش لها من الأبناء وقد فقدت قبل سبعة بين موت وسقط .

وتحقق أملها منذ أيام .. فقد نلت الشهادة وبذلت الأتربة والأقران .. ولم يبلغ من العمر خمسة عشر عاما وأصبحت مؤهلا لدخول المدرسة « الكبيرة » كما تسميها أمي ثم من بعدها كلية الطب لانتخرج طبيبا كما تطم دائما في نومها ويقظتها وأصبح مثل طبيب الصحة الذي جاء مرة ليعالجها فمدت الله أن تراني مثله .

لذا لم تبخل بالخروف الذي اشتريه - صغيرا - لهذه المناسبة ثم اتفقت عليه جهدا ورعايتها وبغايا الطعام في منزلها ومنازل الجيران أيضا .. وقد وعدتهم بنصيب فيه .. حتى سمن واكتسز ثم

القليلة مرات ومرات .. فلماذا تقصر ثروته على ابن واحد ولماذا لا يكون له من الأبناء عشرة ، فيترك من المال ثروة ومن الأبناء ثروة أخرى .

لكنه مات .. لم يعمله الموت حتى يضاعف الأبناء كما ضاعف القسدادين .. ولم ينجب من زوجته الشابة الولود غير عمى هذا .. ولد واحد فقط .. ورث من الثروة أعظم نصيب .. وأن تقاسم مع أبى سمته أبوه وتقاطعه .. تقاسمها بالتساوى حتى تشابهها كثيرا .. أن اسقط الناس عنهما فارق الرزق وما يتبعه من فارق المظهر .. فقد لا يتميز أحدهما عن الآخر إلا بصفة واحدة يطلقها القراء على عمى دائما حين يسمونه « بابن المصراوية » .

\*\*\*

حين أصرت عمى للوهلة الأولى - هذه الليلة - أدركت أنه لم يحضر لتوّه من القاهرة .. فهو لم يجرء معه بعلبة - الجبانوه - كما اعتاد في بعض زياراته فنحن لا ندورها إلا حين يحضر .. وأدركت أيضا حين رأيت وجهه المحقق وقد امتزج احمراره بلون التراب بأنه لا بد قد امضى وقتاً طويلاً في العزبة بفقار عاد إلى مبكراً هذا اليوم .. كان الجو شديد الحرارة والشمس مستبدة قاتلة حتى خشي أبى على حماله من شدة لفعها فعاد به إلى حظيره .. لكن يبدو أن عمى لم يعبأ بالحر كثيرا .. فقد ارتسمت فوق خديه وأسفل نظلته خطوط سوداء صنعها العرق حين اختلط بدرات التراب المالحه فيدا وجهه عابسا متجهما وكان الخطوط هذه قد أمدت تخطيط ملامحه من جديد وقد زادت القبة العريضة التي ابتلعت نصف وجهه عبوسا حتى ان حذاه الأبيض وقد اتسمت عليه هذه الخطوط السوداء اطل من تحت سرواله كوجه آخر كالح كتيب .

\*\*\*

لم أدرك سببا لذلك الصمت الذي ران على مجلسنا بعد أن انتهت التحيات وفترة الترحيب .. كان لا بد من شيء يقال .. أين ذهبت أحاديث أمى المجلبة وأين اختبأ لسانها الذي لا يسكت ؟ نظرت إلى وجهها فوجدته مصفرا راكدا كمنسحق آسن .. رأيت وجه أبى أكثر ركودا من وجه عمى الذي « انقصع » على الكتبة ومال برأسه إلى الوراء

يحضر بها من القاهرة ويركنها أمام باب منزلنا حين يحضر إلينا .. وكيف اتسابق أنا واخوتي الصغار إليها لاجلس في مقعدها الامامى وادفع عنها عيث الصغار من اطفال الشارع الذين يحومون حولها .. كنت احس بسعادة كبيرة وأنا اجلس أمام عجلة القيادة واتمنى لو استطلعت أن اقودها حتى اطير بها بعيدا .. إلى الحقول .. والفلاحين الذين يهرمون إليها واحس في ذلك الحين انى غنى وأملك عزبة مثل عمى .. خصمون فداننا لا يشاركه فيها أحد غير امه .. امه التي تعيش معه في القاهرة والتي اتناديها بلقب جدتي رغم انى أعرف كل شيء عن أبى وأعرف أن جدتي ماتت قبل أن اولد .. وكم تمنيت لو كانت هى جدتي حقا .. فهى أكثر شبها ونضارة من أمى رغم اصرار أبى - حين تأتى سيرتها - على أنها أكبر منه .. فعين تزوج أبوه بها .. كان هو في مثل سنى وكانت هى آنذاك شابة مكتملة - طول وعرض - الله يعلم سنهالحقيقى ، فبنات القاهرة يغلغل البدع والبركة فى التزويق والطلاء .. فيفضله أصبح من الصبر أن تميز بين العذارى بنت العشرين والشمطاء بنت الخمسين .. جمالهن كله صناعى .. وهذا ما أغرى أباه بها وجعله يقرن بها وينحى زوجته القديمة التي شاركته سنوات عمره المجاف .. أكلت هذه الحضرة عقله .. حين رآها إلى جفل زواج دعى إليه فى العاصمة وطار طوباه .. وشرد ليه .. وجثا على ركبته .. واستغسقت بحجوز من عجائز الفرج .. واستعرض أمهها فدأبنه الستين .. وطارت هى بدورها إلى أهل المروس .. وقد وضعت العريس القروي المعجوز فى كفة .. وعزبته الواسعة فى كفة أخرى .. فكانت شروط الزيجة أن يكتب لها نصف الأرض ويشتري لها بيتا فى العاصمة ، ويحضر إليها فى الأسبوع مرة .

\*\*\*

أقسم جدى حين عاد إلى بلدته سؤدد تم ما تم- ان الجمال لم يهر كيانه أو ينسبه عشرة زوجته القديمة .. فهى فى عينه وفوق رأسه لكن رغبته فى انجاب الأولاد هى كل ميفاه .. وكانت جدتي قد بلغت من عمر أنوثتها مدا .. ولم ينجب من الذكور غير أبى وثلاثة من الإناث .. وحرام أن يكون له ولد واحد يرث ثروته الكبيرة المطردة .. فعين تزوج من جدتي فى فجر شبابه كان فقيرا على قد حاله لكنه استطاع خلال الأموام أن يضاعف فدأبنه

وكانما اخذته سنة من النوم .. كل منهم اخفى شيئا خلف وجه هامد كستار المسرح المسدلة في هدوء وتجرى خلفها الأحداث الجسام .. وشعرت بفيظ شديد كيف لا بخبراته بنجاحي واننى كنت اول فرقتى .. ربما نسي اننى كنت في الشهادة الاعدادية .. مشاغله كثيرة وذاكرته لا تعى كل شيء .. واردت ان اشق الستار واقطع الصمت الذى خيم خيوط العنكبوت وافوه بشيء قد يذكره .. لكنى وجدت نفسى صامتا ورايت عمى بعد قليل من محاولتى هذه يعتدل في جلسته ثم يخرج من جيبه الخلفى دفتر الحساب الأزرق الاتيى ..

وتراكم الصمت .. حط علينا وكأنه كتم انفاسنا .. وحاولت امي ان تروح من تحته قليلا فشعرت بيدها تضغنى وصوتها يخرج من حلقها بصعوبة بالغة ..

— لماذا لم تتم ؟

وكاننى لم اسمع شيئا .. لم اتحرك من مكانى وكاننى صليت الى الكتبة .. ورايت عمى يطلب دفتر الحساب .. وابى يسحب من امامه ويقطع الصالة الطويلة الى حجرته ليحضره .. يجر قدميه ببطء ثقيل .. ويشد الحناوة ظهره الى اعلى محاولا ان يرفع راسه البيضاء لكنه سرعان ما يتكئس وينحنى وتكمش خطواته وتحنى وكأنه يضرب في قيد حديدى .. ماذا يريد عمى من دفتر الحساب .. هل يعرف ان مابه ينقص عشرة جنيهات كاملة عما ورد اليه فعلا .. من المؤكد انه عرف كل شيء من خلال زيارته الفجائية للزيرة .. كل فلاح لا بد انه اخبره بما دفع من ايجار حتى يعرف انه سداد .. هؤلاء الفلاحين الجبناء لا يكونون عن التقرب اليه والتمسح به .. بل لا يتحرج بعضهم من زيارته في القاهرة حين تنتهي له فرصة الذهاب اليها ..

\*\*\*

استشاط عمى غضبا حين صارحه ابنى بكل شيء ..

— أين تذهب بالنقود .. أين ضاع ثمن القرايط الثلاثة التى اشتريتها منك في الشتاء الماضى ؟

لم يرد ابنى عليه .. كان يفكر حقاً أين ضاعت النقود .. لماذا لا يعيش في حيز الالفنة الخمسة التى يملكها .. عنده حق في كل ما يقول .. كل

واحد يجب ان يعيش على قده .. لكن فجأة تذكر شيئا ما ووجد فرصة لان يرد عليه

— المدرسة اخذت منا بضعة جنيهات متأخرة حتى يمكن ان تقدم اوراق الولد فى الثانوى ..

وارتفعت حدة الغضب وقد زاد الامر سفاهة وحقما ..

الثانوى ؟ انت ما زلت على البر .. هل تطمع في ان تدخله الجامعة ؟ ..

وشعرت بجسدى يتقلص ويتضاؤل .. كانت المرأة الصندة المعلقة على الجدار امامى تمكس صورتى وكاننى قد نقصت الى النصف .. وازدادت « انبطاطا » على الكتبة التى اجلس عليها وكان عواطفى اللزجة قد سالت عليها والصقنتى بها ..

واستطرد عمى في حديثه وقد زادت حدة صوته:

— هل تبيع ما عندك لم تنتظر بمسد ذلك ان ينفك ؟ لماذا لا يدخل مدرسة متوسطة او تجسد له عملا حتى يساعد اخوته ..

واجابه ابنى ويهزئ كلامه لم يخرج من فمه .. — نحن نعمل ما علينا ..

وارتفع النقاش مرة اخرى .. وقامت امي من مكانها مندفعة الى النافذة لتفلقها وقد أحست بان الجيران قد تجمعوا تحتها بعد ان أفرغ عمى كل ما في جعبته ..

— تفعل ما عليك .. تاخذ حقوق الناس .. هل تعرف ما علينا من مصاريف .. هل يوجد شيء فائض من أحد ؟

وحاولت امي ان تهدئ الموقف وان تسكب بعض الماء البارد على النار التى اشتعلت كي تمر الليلة على خير .. لكن ابنى نهىها بشدة فانبعثت من حلقه كل كلماته المخوفة ..

— لا تتكلمى انت .. كل شيء انتهى .. قد انتهى ..

وانفض الرجل ثائرا وقد اعتقد ان الكلام موجه اليه



— ما هذا الذى انتهى .. كل شيء الا الابرار ..  
هذه حقوق ناس .. لا بد ان ابث له من احد آخر  
حتى تكون دائما احبابا ..

وفجأة انتفض ابنى من مكانه متجها اليه ..  
خطواته واسعة وكانما قد اكسر قيده .. وخيل  
الى فى هذه اللحظة أنه سيحمله فوق ذراعيه ..  
وكان قوة خارقة قد حلت به .. فامسك برأسه  
فى شدة بين يديه ثم اتحنى وقد خذلته قواه  
فلامست شفتاه المرتعشتان جبهته وقد اختلجت  
قسمات وجهه الضامرة وزادت التجاميد غورا وعمقا  
وتقلصت يداه فى موضعهما وتسمرت الساقان  
بالأرض وانتفضت الشسفاء بالدموع .. وماتت  
اللحظات .. ثم سكن كل شيء وقد اوشك ان  
يسقط كطير مذبوح ..

ثمنا خلفه مسرعين .. وشعرت يدي تشده  
بقوة الى الخلف ورايت وجه امى الاصفر المتقعر  
يسبح فى الدموع وهى تنظر اليه ذابلة متراخية  
والكلمات قد سالت من بين شفتيه كاللعاب ..

— انا غلطان .. حقدك فوق رأسى ..

ثم امتزجت بقية كلماته مع الزفرات الطويلة  
التي انطلقت كزفرات مضخة تجر النساء من بشر  
عميقة ..

وخيم العنكبوت بيننا مرة اخرى .. فاستللت  
من وراءه الى حجرى والقيت بجسدى خلف  
الباب .. واهنيت رأسى بين ساقى حتى خيل لى  
اننى ارى نفسى منكورا ملفوفا كالكرة الشراب ..

وسمعت صوت عمى مرة اخرى وقد انطفأت نار  
نورته بعض الشيء ..

— لماذا لا تعلمونى .. انا محتاج لكل ملسم ..  
الولد فى المانيا يكفى كثيرا .. هل اميده بلا تعليم ؟

وشربت امى دمعها

— نحن نعرف كل شيء .. واثت معذور فى كل  
ما نقول ..

واستطردت فى الكلام وقد احسبت بالوثام قد  
ساد الى حين ..

— قلبك ابيض .. وقت ان تغضب .. وقت ان  
تصفو .. نحن نعرف ان علاء مصاريفه كثيرة ..  
المهم ان يعود بالسلامة وهو يحمل الشهادة الكبيرة

ويبدو ان عمى قد صفا فعلا ..

— امامه زمن طويل .. هذه اول سنة ..

.....

متى ظهرت نتيجة احمد ؟

وارتجف قلبى حين سمعته ينطق باسمى ..  
وسمعت كلمات امى تثب اليه ..

— منذ ايام .. كان اول فرقته

— اين هو الآن .. هل ذهب لينام ؟

واسرعت امى الى .. خطوات قباقبها تهوول  
تجاسى واتنا جالس خلف الباب مشلولاً وظلها يدخل  
الحجرة باحشا عنى

— احمد .. عمك يسأل عنك .. يريد ان يراك  
ويبارك لك ..

ودون وعى منى اجهشت بالبكاء .. ومن خلال  
زفراتى منحت نفسى حرية الكلام لكن صوتى قد  
اختفى حيث اذنت ان اصرخ بكل قوتى ..  
— اتركينى ..

وامسكت بى من جلبابى محاولة ان تشدنى  
لانهض ..

— اتركينى .. ليس عمى ولا امره ..

وشدتنى اليها بعنف .. وبدأها تحاول ان تطبق  
على فمى واصابعها الفليضة المتشنجة تنغرس فى  
رقبتى .. لكن جسدى تقلص هاربا من بين يديها  
ووجهها المتوتر قد ازداد توترا وهى تمض شفتيها  
لم اصابعها .. وتندفع ورائى وجسدها المترهل  
يكاد ينكفى قوتى وانا اجرى امامها مخترقا باب  
الحجرة الجانبى الموصل لحجرة النوم الأخرى حيث  
يرقد اخوتى وقد كدت ان اسقط فوقهم لولا ان  
تعشرت فى مزلاج الباب فتمزق جلبابى واحلقت صوتا  
ضاعا فى ثبابه حشرجاتى المتواصلة .. ليس عمى  
ولا امره .. فتظل كلمات امى النسائرة المكتومة  
تبعنى طويلة ممطوطة كأنها فحيح ثعبان مسعور ..

وكانما اخذته سنة من النوم .. كل منهمم اخفى شيئا خلف وجهه هامد كستار المسرح المسدلة في هدوء وتجرى خلفها الاحداث الجسام .. وشعرت بغيظ شديد كيف لا يخبرانه بنجاحي واتنى كنت اول فرقتي .. ربما نسي اتنى كنت في الشهادة الاعدادية .. مشاطله كثيرة وذاكرته لا تمل كل شيء .. وارادت ان اشق الستار واقطع الصمت الذي خيم كخيوط العنكبوت واقفه بشيء قد يذكره .. لكنني وجدت نفسي صامتا ورايت عمى بعد قليل من محاولتي هذه يعتدل في جلسته ثم يخرج من جيبه الخلفي دفتر الحساب الأزرق الانيق ..

وتراكم الصمت .. حط علينا وكأنه كتم انفاسنا .. وحاولت امي ان تزيح من تحته قليلا فبشعرت بيدها تغمزني وصوتها يخرج من حلقها بصموبة بالغة ..

— لماذا لم تنم ؟

وكانني لم اسمع شيئا .. لم اتحرك من مكاني وكانني صليت الى الكنبة .. ورايت عمى يطلب دفتر الحساب .. واى يسحب من امامه ويقطع الصالة الطويلة الى حجرته ليحضره .. يجر قدميه ببطء ثقيل .. ويشد اجناده ظهيرة الى اعلى محاولا ان يرفع راسه البهيماء لكنه سرعان ما يتكئس وينحنى وتكتمش خطواته وتحنى وكأنه يخبى في قيد حديدى .. ماذا يريد عمى من دفتر الحساب .. هل يعرف ان مابه ينقص عشرة جنيهات كاملة عما ورد اليه فعلا .. من المؤكد انه عرف كل شيء من خلال زيارته الفجائية للعربة .. كل فلاح لا بد انه اخبره بما دفع من اجار حتى يعرف انه سداد .. هؤلاء الفلاحين الجبناء لا يكونون عن التقرب اليه والنصح به .. بل لا يتحرج بعضهم من زيارته في القاهرة حين تنهيا له قرصة الذهب اليها ..

\*\*\*

استشاط عمى غضبا حين صارحه ابنى بكل شيء .. — اين تذهب بالنقود .. اين ضاع ثمن القراريط الثلاثة التي اشتريتها منك في الشتاء الماضي ؟

لم يرد ابنى عليه .. كان يفكر حقاً اين ضاعت النقود .. لماذا لا يعيش في حيز الافدنة الخمسة التي يملكها .. عنده حق في كل ما يقول .. كل

واحد يجب ان يعيش على قده .. لكن فجأة تذكر شيئا ما ووجد فرصة لان يرد عليه

— المدرسة اخذت منا بضعة جنيهات متأخرة حتى يمكن ان تقدم أوراق الولد في الثانوى ..

وارتفعت حدة الغضب وقد زاد الامر سفاهة وحقما ..

الثانوى ؟ انت ما زلت على البر .. هل تطمع في ان تدخله الجامعة .. ؟

وشعرت بجسدى يتقلص ويتضاقل .. كانت المرأة الصالحة المعلقة على الجدار امامي تعكس صورتي وكانني قد نقصت الى النصف .. وازدردت « انبطاطا » على الكنبة التي اجلس عليها وكان عواطفى اللزجة قد سالت عليها والصقتني بها ..

واستطرد عمى في حديثه وقد زادت حدة صوته:

— هل تبغ ما عندك ثم تنتظر يصمد ذلك ان ينمك ؟ لماذا لا يدخل مدرسة متوسطة او تجسد له عملا حتى يسامد اخوته ..

واجابه ابنى وقشرب كلامه لم يخرج من فمه ..

— نحن تفعل ما علينا ..

وارتفع النقاش مرة اخرى .. وقامت امي من مكانها مندفعة الى النافذة لتفلقها وقد احسنت بان الجيران قد تجمعوا تحتها بعد ان افرغ عمى كل ما في جيبته ..

— تفعل ما عليك .. تأخذ حقوق الناس .. هل تعرف ما علينا من مصاريف .. هل يوجد شيء فائض من احد ؟

وحاولت امي ان تهديء الموقف وان تسكب بعض الماء البارد على النار التي اشتعلت كي تمر الليلة على خير .. لكن ابنى نهىها بشدة فانبعثت من حلقه كل كلماته المخنوقة ..

— لا تتكلمى انت .. كل شيء انتهى .. قد انتهى ..

وانتفض الرجل ثائرا وقد اعتقد ان الكلام موجه اليه

« أن التفكير والوجود شيء واحد » ، أن القول والتفكير هما  
معاً الشيء الذي يوجد » .

ومن هذا التأكيد المتكرر لذاتية الأول (on) (الشيء الموجود) ، والنسوية (noein) (التفكير) أو التوهم (noema) (الفكر) ، ومن الطريقة التي أشار بها مفكرو اليونان إلى هذا ، يجب أن نستدل على أن « واحد » بارمنديس الساكن الخالد لم يقصد به أن يكون صورة عقلية وهمية ناقصة مشوهة للعالم الحقيقي المحيط بنا ، إنما الحقيقة الصحيحة هي الفكر أو ما يمكن أن نقول أنه موضوع الإدراك العقلي ، أما العالم المحيط بنا فهو من نتاج الإنسان المحس ، هو صورة خلقها الإدراك الحسي عند الذات المفكرة على سبيل الاعتقاد ، أما العالم الذي يعتبره الفيلسوف جديراً بالاعتبار والوصف ، فيقول عنه :

« ليس ما تقدمه لنا الحواس هو العالم على حقيقته ، وليس هو الشيء في ذاته كما هو الحال عند «كانت» ، لأن هذا الشيء يوجد في الذات من حيث أنها ذات قادرة على التفكير أو على الانبعاث ، قادرة على عملية عقلية ، قادرة على الإرادة الدائمة كما وصلها شوبنهاور » .

وهكذا ثبت المؤلف بطريقة قاطعة أن الفكر الحقيقي معين لفلسفة اليونانية .

وبنفس المنهج العلمي يتناول مشكلة مضادة أثارها « بروتاجوراس » السفسطائي المشهور الذي اعتبر أن الإدراكات الحسية هي الأشياء الوحيدة التي توجد على الحقيقة ، وأنها المادة الوحيدة التي تتكون منها الصورة التي لدينا عن العالم ، وجميعها من حيث المبدأ صادقة بدرجة متساوية حتى لو غيرتها أو شوهتها الحمى أو المرض ، السكر أو الجنون ، ومثل الأغريق التقليدي هو أن العسل يكون مرا في فم المريض باليرقان ، حلوا عند الآخرين . وبروتاجوراس لا يعتبر أن أحسدى العائنين هي «ماينو» أو أنها وهم ، بل كان يقول أن من الواجب علينا أن نشغى الذين يصابون بهذا الشفوذ .

وينتقل المؤلف ، بعد ذلك ، إلى الكلام عن اهتمام بروتاجوراس بحقوق الإنسان ، ومحاولة إيجاد نظام أكثر عدالة ، يتساوى فيه الناس أجمعين ، نظام يكفل الديمقراطية الصحيحة ، ولكن السفسطائي الكبير لم ينبس في نشر فكرته لأن الحضارة اليونانية قامت على مبدأ التفرقة بين المواطنين والعبيد ، ثم يتناول المؤلف بالتفسير عبارة بروتاجوراس :

الفلسفة اليونانية ، ويبين أن هذه المشاكل كانت وما زالت مثار جدل مستمر بين العلماء القدماء والمحدثين . ويختار من بينها مشكلة الحواس وخداعها ويضيف قائلا :

« أنها أم المشكلات التي كانت وما زالت موضوع بحث مفصل »

فال يونان هم الذين فكروا في إيجاد حل لمشكل هذه الأسئلة : هل صورة العالم التي نحاول تكوينها قائمة على المدركات الحسية وحدها ؟ وما الدور الذي يلعبه العقل في تكوينها ؟ هل يمكن أن يكون أساسها العقل الخالص وحده بصفة مطلقة ؟

ثم يستعرض المؤلف الأفكار الفلسفية التي تولدت عن هذه الأسئلة ، والنظريات التي تشعبت من دراستها ، وما زالت موضع بحث حتى اليوم . مثال ذلك نظرية النسبية والجاذبية لأينشتاين . والمؤلف يعتقد أن كل ما قيل وما يقال الآن في تفسير النظريات العلمية يرجع إلى بارمنديس (Parmenides) الفيلسوف اليوناني الذي عاش في أوائل القرن الخامس ق.م ، وكان في طليعة العلماء الذين اتخذوا موقفاً مضاداً للحواس ، ووضه مفهومها أولاً عن العالم الذي لا يتحرك - في رأي بارمنديس - إلا على قليل جداً من الأفكار التي تتعارض تماماً مع الوقائع المشاهدة ، الأمر الذي دفع الفيلسوف إلى أن يعطي ، إلى جانب تصوره الحقيقي للعالم ، وصفاً جذاباً للعالم على حقيقته - بسأله وشمس وقمر ونجوم - ولكن هذا التصوير ، في رأيه ، ليس إلا اعتقاداً منا يرجع إلى خداع الحواس ، إذ أن العالم في الحقيقة لا يحتوي أشياء كثيرة ، إنما به شيء واحد ، الشيء الموجود مقابل الشيء غير الموجود - ولما كان هذا الأخير « عدماً » في نظر المنطق الخالص - إذن فلا وجود إلا للشيء الواحد ، وهو خالد كلي الحضور .

هكذا لخص المؤلف نظرية بارمنديس وأبرز جوهرها الذي صاغه الشاعر الفيلسوف في قصيدة رائعة ، فأصبح زعيماً لمدرسة الأليبيين ، وأثر تأثيراً قوياً على كثير من المفكرين الذين طهروا بعدهم فمجده أفلاطون في محاوره سماها باسمه ، وكانت «واحديه» بارمنديس تتعارض مع العالم المادي وتتعارض مع الملاحظة أيضاً ، ومن أقواله :

# Nature and the Greeks

Cambridge, 1939. by: Erwin Schrödinger

## كتاب "شهر" الطبيعة والأغريق

تأليف: أرون شروينجر

### عرض وتلخيص: الدكتور محمد صقر خفاجة

مؤلفاتهما ، وحتى لو لم تكن قد سمعت باسميهما ، ان تأليفهما  
يقتصر على من أجلهما في الأزمنة القديمة والعصور  
الحديثة ، انما يتناولنا كامله والعقولات المنطقية والتسلسل  
« موبة التي تستلزمها » كلها في مجموعها ، من نتائج هذين  
المعربين « (1) »

والمؤلف يختلف في ذلك مع «أرستو» ماخه الذي  
ينكر فضل علماء الاغريق ، ويرى أن الحضارة  
الحديثة قد استقلت تماما عن امها التي أنجبتها  
وتفوقت عليها لأنها تركز على التنوير العلمي  
والرياضي في حين أن الأفكار القديمة التي لا يزال  
تأثيرها واضحا في الفلسفة والقانون والفن والعلم  
تعرقل البحث ولا تفيد ، وسوف تنهار مع الأيام ،  
امام التطور الحديث ، لكن المؤلف يسخر من رأى  
ماخ ويدحضه ، ويصف أفكاره بأنها فجة سقيمة  
لا تستحق أى تأييد .

\*\*\*

وفي الفصل الثاني يحاول المؤلف التذليل على  
أهمية التفكير الاغريقي ، فيناقش عدداً من مشاكل

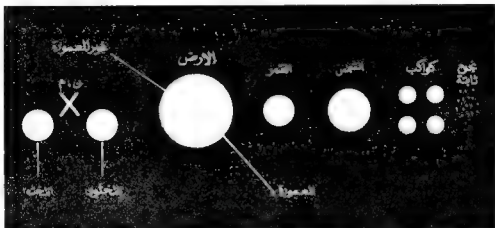
مؤلف هذا الكتاب من أشهر علماء الطبيعة في  
العالم ، فاز بجائزة نوبل سنة ١٩٣٥ . وتمتاز  
أبحاثه بالعمق والوضوح ، وتشهد له بحول تام  
للفلسفة اليونانية ، ومقدرة فائقة في تركيز  
المعلومات وعرضها عرضاً دقيقاً .

والكتاب الذي نلخصه يقع في مائة صفحة ،  
يتناول فيها المؤلف بضعة موضوعات خطيرة يدرسها  
دراسة مفصلة ، فيشرح لنا في الفصل الأول موقفه  
من فلاسفة اليونان ، ويستعرض أهم نظرياتهم ،  
ويبين ضرورة الإلمام بها قبل التخصص في العلوم  
الطبيعية الحديثة ، ويناقش آراء الباحثين النفاة  
لمثال تيودور جوميرتن (Theodor Gomerr) ،  
بنجامين فارنغتون (Benjamin Farrington) ،  
ويؤيدهم في أن التحليل العقل يستمد أصوله من  
العلم اليوناني ، وأن المعرفة الدقيقة بنشأة هذا  
العلم هي أول مرحلة لازمة لتهيئة العقل وتوجيهه  
للتفكير العلمي .

والمؤلف يعتقد بأن أفلاطون وأرسطو أثرا على  
الفكر الانساني تأثيرا شديدا ، وفي ذلك يقول :

« انك لواقع تحت تأثير أفلاطون وأرسطو ، أعظم ملحنين في  
العالم القديم ، حتى لو لم تعرف نظرياتهما أو لم تفهما »

(١) انظر صفحة ١٧ حيث توجد هذه العبارة التي يعتمد عليها  
المؤلف على تيودور جوميرتن . تاريخ الفكر ، الجزء الاول ،  
ص ٤١٩ الطبعة الثالثة ١٩٦١ .



في الشرق الأقصى اتجاهات خطيرة اقترنت باسماء حوثاما بوذا ( ولد عام ٥٦٠ ق.م ) ولا أوتسيه ، وكونفوشيوس معاصره الأصغر الذي ولد ٥٥١ ق.م ويعود المؤلف «انتماش الحركة الفكرية في ايونيا على السبيل» الغربي في آسيا الصغرى والجزر المواجهة له لمدة أسباب ٠٠ فهذه المنطقة لم تكن تخضع لامبراطورية ضخمة ٠٠ انما كانت تتضمن عددا من المدن التي تحكم نفسها بنفسها حكما جهوريا أوكان يحكمها طغاة مستثمرون يندر وجود أمثالهم ، كما أن سكان هذه المدن وتلك الجزر كانوا من التجار والبحارة الذين تنقلوا بين الشرق والغرب ، وتبادلوا البضائع بين شواطئ آسيا الصغرى ومينيقيا ومصر من جهة ، واليونان وجنوب إيطاليا وجنوب فرنسا من جهة أخرى .

ومعروف أن التبادل التجاري كان وما زال الوسيلة الرئيسية لتبادل الأفكار والمثل على نشرها ، يضاف إلى ذلك أن أهل هذه الجزر لم يخضعوا للكهنة إذ لم توجد بينهم طائفة كهنوتية لها امتيازاتها كما كان الحال في بابل ومصر . ومعروف أيضا أن الكهنة كانوا يتحالفون مع الحكام ( إن لم يكونوا هم أنفسهم الحكام ) لممارسة تطور الأفكار الجديدة لأنهم يعرفون بالقطرة أن أي تطور في التفكير سينقلب حتما عليهم وعلى امتيازاتهم . لذلك ظهر في هذه

فالأرض الكروية تدور في اربعمائة وعشرين ساعة حول مركز ثابت ( هو النار المركزية = ن.م ) الذي تظهر أمامه دائما بنفس النصف الكروي ، كما يفعل القمر معنا ، وهو النصف غير الممكن لشدته حرارته ، ثم يشرح المؤلف تفاصيل هذه الفكرة ليهيب فضل الفيثاغوريين على علماء الملك في المصور المختلفة ، ويؤكد أنه لولا أبحاثهم - رغم ما كان بها من خطأ - لما تطور علم الرياضيات ، ولما ازدهر علم الفلك .

\*\*\*

وفي الفصل الرابع من كتابه يتعرض «شردنجر» للحركة العلمية في ايونيا ، ويسهب في كلامه عن المدرسة اللطية وأشهر زعمائها طاتيس (Tbates) وأناكسمانديريس (Anaximandres) وأناكسمينيس (Anaximenes) الذين عاشوا على التوالي حوالي عام ٥٨٥ ، ٥٦٥ ، ٥٤٥ ق.م . وكان لتلاميذ هذه المدرسة نظريات علمية تختلف تماما مع نظريات الفيثاغوريين الخاصة بالنزاع بين العقل والحواس . فاتباع طاليس كانوا يتقبلون العالم كما تنقله اليينا الحواس ، ويحاولون تفسيره غير مكترفين بشرائط العقل ، ومن غريب الصدق أن النهضة الفكرية في ايونيا بدأت في القرن السادس ق.م - عندما ظهرت

ويبين أنها تشير إلى مذهبه الحسي في نظرية المعرفة ، وفحواها أن القوانين والعادات المألوفة لطبيعة الإنسان هي وحدها التي يجب أن تتحكم في شئونه ، وليست التقاليد البالية أو العسرافات الساذجة . ومن هنا كانت فلسفة بروتاجوراس الدينية التي تقوم على إنكار آلهة اليونان ، فهو لا يستطيع أن يقول ما إذا كانوا موجودين أم لا ، ولا ماذا يشهون لأن هناك أشياء كثيرة تحول دون المعرفة اليقينية ، منها - في رأيه - غموض الموضوع وقصر الحياة .

ويختتم المؤلف هذا الفصل بشرح نص من نصوص ديمقريط (Demokritos) الذي يصور لنا العقل (dianoia) وهو يجادل الحواس (aestheis) ويجري بينها الحوار التالي :

العقل : الطول حلو بالانفاق ، والمزج بالانفاق ، والبارد بالانفاق ، واللون بالانفاق ، وليس هناك في الحق سوى لذات وقراع .  
الحواس : أيها العقل المسكين ! هل تستمد منا الدليل الذي نعرضنا به ، أن انصارك هو هزيمتك .

وهذه السطور في رأي المؤلف ، تتضمن أوضح المعاني ، وتدل ، رغم إيجازها الشديد ، على أن ديمقريط أدرك أن البناء العقل الخالص في نظريته إلى العالم لا يعتمد فعلا إلا على الإدراكات الحسية نفسها .

\*\*\*

وفي الفصل الثالث يحدثنا المؤلف عن فيثاغورس (Pythagoras) وأتباعه ، ويشرح لنا نظرياتهم في الرياضة والفلك ، لبيان أهمية اكتشافاتهم ، ومدى الفائدة علماء الرياضة والهندسة منها على مر المصور .

ويتعتبر المؤلف مدرسة فيثاغورس المعهد النموذجي الذي قامت فيه البحوث على أساس علمي دقيق لأن كل علمائها كانوا يؤمنون بالعقل الخالص أي سائنا شبيها بالایمان الديني ، له مراسيم القدسة . .  
وفيثاغورس ، مؤسس هذه المدرسة ، عاش في منتصف القرن السادس ق.م . وحيكمت الأساطير حول قدرته ، فقليل أنه كان يستطيع أن يتذكر سائر الحيوانات السابقة التي عاشتها روحه أثناء

تناسخها ، وقيل أيضا أن ثوبه تمزق صدفة ، فرأى نفر من الناس أن فخذه كان من ذهب خالص . ومع أنه ، كسقراط ، لم يترك أي مؤلف ، إلا أن تأثيره في نفوس تلاميذه كان شديدا حتى أنهم كانوا دائما يرددون هذه العبارة : « قال الأستاذ كذا » ليحسموا أي خلاف بينهم ، ويقولوا الحق المصوم ، ويقال أيضا أنهم كانوا يهابون ذكر اسمه ، فيشيرون إليه بهاتين الكلمتين : « ذلك الرجل » .

ولقد تأثر أفلاطون وتلاميذه تأثرا عميقا بهذه المدرسة حتى أن فريقا من النقاد اعتبروا الأكاديمية فرعا من هذه المدرسة ، أما أرسطو فقد اهتم بدراسة مذاهب الفيثاغوريين دراسة مستفيضة ، ومع أنه لم يوافق على كثير من آرائهم ، إلا أنه كان أمينا في عرضها ، ولقد لخص المعلم الأول مذهبهم الرئيسي في عبارة موجزة حين قال :

« إن كل الأشياء متدهم ، أعداد »

ثم أضاف :

« لكن الأشياء كانت في الأصل موشومات حسبية مادية .  
فأيندوكليس مثلا بعد أن وصل إلى نظريته عن العناصر الأربعة أصبحت بالمتغير عليه أيضا أعدادا »

وهناك لشيء آخر مثل النفس والعدالة والحظ كانت أعدادا أيضا ، ولقد وجد أتباع فيثاغورس عند تقسيم الأعداد أن لبعضها خصائص بسيطة .  
فالأعداد المربعة مثلا ( ٤ ، ٨ ، ١٦ ، ٢٠ ) كانت لها صلة بالعدالة التي كان يمثلها العدد الأول منها .  
ولا بد أن الفكرة الأساسية هنا أن العدد يمكن أن يقسم إلى عددين متساويين (١) .

وهكذا كان الفيثاغوريون يعتقدون أن الأعداد هي أصل كل شيء ، ويرى المؤلف أن أساس هذه الفكرة هو اكتشافهم لأطوال الأوتار المهتزة ، ثم يستطرد فيشرح نظريتهم عن كروية الأرض ، ويقول أنهم كانوا أول من عرفوا ذلك ، واستنتجوه من ظلال التكوثر على القمر أثناء خسوفه . والشكل الآتي يصور فكرتهم عن نظام الكواكب والنجوم بطريقة تخطيطية موجزة .

(١) قارن مع كلمة yequit : تساوي ، عدالة ، وكلمة quitable : تساوي ، منصف مادل

« وهذا الآله يقيم دائما في مكانه نفسه ولا يتركه ، ولا يلبق  
به ان يكون لحظة هنا ولحظة هناك »

هذه الافكار تثبت ان كسينوفانيس كان فيلسوفا  
وعالمنا للفعل الاساطير ، وآمن بالعقل وحده ، واعتبره  
الاله الوحيد . ولقد تأثر به كثير من علماء الاغريق  
الذين عاصروه ، اهمهم هيرقليط الافسوسي وكان  
يعتبره بقليل ، واعتنق مذهبه وآمن بأفكاره .

\*\*\*

وبعدئذ يحدثنا شردنجر عن علماء الفترة الاغريق ،  
ويستعرض آراء الباحثين الغربيين الذين يترفون  
باهمية ابحاث ليوكيبسوس (Leukippos)  
وديمقريط ، ويؤكدون ان نظرية الذرة الحديثة  
مستمدة من النظريات القديمة ، ويذكر في هذا  
الصدد آراء جوميرتس ، وكورنو ، وبرتراند راسل  
ثم يلخص لنا نظرية ديمقريط في هذه الكلمات .  
ان الذرات صغيرة حتى انه لا يمكن رؤيتها ، وهي  
كلها من نفس الطبيعة وان اختلفت في أشكالها  
وأحجامها ، وهذا الاختلاف هو الخاصية الوحيدة  
التي تتميز بها الواحدة عن الاخرى . أما خارج  
الذرات فان المكان فراغ .

وهذا رأى قد يبدو طبيعيا لنا إلا أنه كان حار  
اختلافات شديدة عند فلاسفة اليونان ، ذلك لأن كثيرا  
راوا ان الـ me on (اشيء الذي لا يكون )  
لا يمكن ان يكون ، أي أنه لا يمكن ان يكون هناك  
مكان فارغ . ان الذرات في حركة مستمرة وهي  
لا تسكن ، وليس الوزن والجاذبية من خواصها .

وبعد ان يشرح المؤلف هذه النقاط ، ويبين  
ما تتضمنه من صواب ، وخطأ يحدثنا عن اهتمام  
ديمقريط بالهندسة ، ويفسر لنا النظرية القائلة بأن  
حجم الهرم أو المخروط هو ثلث ناتج ضرب القاعدة

في الارتفاع . ثم يوضح لنا تأثير ديمقريط على  
أبيقور الذي اقتبس عنه نظرية الذرة ، ثم تركها  
للساعر الروماني لوكريتيوس ليشرحها بدوره في  
قصيدته المشهورة « عن طبيعة الاشياء »  
(de Rerum Natura)

ويستمر المؤلف في تتبع نظرية الذرة التي جاء بها  
ديمقريط حتى يصل بها الى القرن السادس عشر  
حين يبعثها من جديد العالم جاسندي (Gassendi)  
ويدخلها الى العلم الحديث بصورة واضحة .

ويستشهد شردنجر بترجمة بضع شلرات من  
أشعار ديمقريط التي أثرت على المفكرين تأثيرا  
شديدا مثل :

- ان معرفة حقيقة كل شيء امر غير ممكن .  
- نحن لا نعرف شيئا من الحقيقة لان الحقيقة تختلج لى  
الاماني .

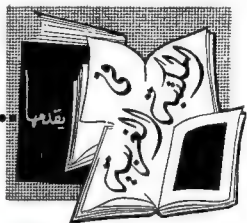
وينهى المؤلف كتابه بفصل أخير يبين فيه ان  
العلم اختراع يوناني ، وأنه لم يوجد الا بين الشعوب  
التي وقعت تحت تأثير اليونان ، ويستشهد بقول  
العلامة بيرنت في مقدمته :

« كان أفلاطون والمؤسس المدرسة المنطقية ، وكان بالنالي اول  
رجال العلم »

ثم يشير الى رأى جوميرتس بأن طريقتنا الحديثة  
في التفكير تقوم بأكملها على قواعد التفكير اليوناني .

وبعد ذلك يتسأل المؤلف قائلا : من أين أتيت ؟  
والأم المصير ؟ وكأنه أراد ان يؤكد ان العلم ، رغم  
قدمه ورغم ارتفاعه وتطوره ، لم يستطع حتى اليوم  
الاجابة على هذين السؤالين . ومع ذلك فالعلم مازال  
يمثل أفضل مستوى استطاع الناس ان يبلغوه في  
طريق المعرفة الثابتة التي تدعم سلام الانسانية  
ورفاهيتها .





- د. عثمان أمين
- د. فايز اسكندر
- سمير سرحان
- محمد محمد عناني
- عبد العزيز حمودة



هذا كتاب ظهر بالفرنسية في العام الماضي لكاتب من كبار كتاب إفريقيا هو « فرانتز فاتون » ونشر بباريس بمثابة ناشر فرنسي هو « فرانسوا ماسبيرو » وصدر بمقدمة بلخاسة بقلم الكاتب الفيلسوف « جان بول سارتر » ، وقد اختارت له عنوان « ثورة العالم الثالث » لأنه أصقل في التعبير عن مفهومه .

وقد نشر المؤلف من قبل كتابين آخرين كان لهما دور في عالم السياسة الأوروبية والدولية ، أحدهما بعنوان « بشرة سوداء وأفئدة بيضاء » والثاني بعنوان « السنة الطامسة للشعوب الجزائرية » ، وما كاد المؤلف يلغز من تأليف كتابه الجديد في صيف سنة ١٩٦١ حتى اختطفه الموت وهو في أوج نشاطه ، وقبل أن يشهد انتصار الثورة الجزائرية على التفاضيسد الاستعمارية .

والكتاب كله ، وإن كتب بالفرنسية ، إنما قصده به مؤلفه أن يكون حديثا موجها ، إلى الأفريقيين وإبناء البلاد التي تعاني حكم الاستعمار الأوربي أو تحاول التخلص منه بلا رحمة ، حتى صبح لسارتر في تقديمه للكتاب أن يقول : « أن العالم الثالث يستكشف نفسه ويتحدث إلى نفسه بهذا الصوت » .

وإن نظرة متعمقة في لغوي هذا الكتاب لكافية في أن توفنا على نوع الرسالة الروحية التي أراد أن يؤديها « فاتون » ، هو هو من قادة الفكر في افئرة السودا - إلى الوطنيين في جميع

البلاد « المتخلفة » أو المقلوبة على أحرها : أنها رسالة « جوانية » بطبيعتها ترمي إلى تغيير جذري ومن الداخل ، تغيير شامل للقيم وللوسائل وللغايات ، وكأنها تستلهم الثورة الإسلامية التي مير عنها القرآن الكريم في قوله تعالى : « أن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم »

ماذا يقول المؤلف النابه في لثائه إلى « المستسلمين في الأرض » ؟

يقول ما خلاصته أن أوروبا قد اقتصبت قيادة العالم في صف ومذلة وعجهبية ، وفي غير تواضع ولا رحمة ولا إنسانية ، ورغمما صوتها باعنا حقوق الإنسان ، وتشعلت بمسادي الحرية والساونة ، فكان كل انتصار من انتصاراتها «الروحية» سوط عذاب نصبه على الشعوب السوداء . وبلغت أوروبا من الرمة المذلة الهوجاء ما جعلها تلت اليوم من كل قيادة ، وتشق عسا الطاعة على كل هداية ، وهي ذاهبة لإسحاق في دوامة مظومة ، ومتردة وشيكا في هوة سحيقة ينفي الاعتماد منها بلسرع ما يمكن . أن الاستعمار الغربي هو معلى أسستقلال ونهب ، وكل حديث أوروبا وأمريكا عن « الكفنية » و « الإنسانية » هو زيف وهراء : أن بطن المستعمر طاقن ، وبطن المستعمر غار ، ويتحدث الغرب عن العالم « الحي » وعن « كرامة » الإنسان ، ولم يمنعه ذلك من الإفراق في المتصربة والتسوية حتى أصبح أن تقول مع سارتر : أن الأوربي لم يستطع أن يجعل نفسه إنسانا إلا بسنعه أرضه وجرحه .

أن الاستغلال الاستعماري قد انطبع بطابع الشؤل ، فهو يحاول أن يجعل من أبناء المستعمرات خلاصة الشر في الدنيا ، ويحاول أن يجردهم من خصائص إنسانيتهم ، وأن ينزل بهم إلى مستوى القردة العليا ، لكي يبرر لنفسه أن معاملهم معاملة الحيوانات ، وأن يسوهم سوء العذاب : نراه يبدأ بتعصبيه ثقافتهم وبخلاتهم ، وإحلال قننه الإيجابية محل لغاتهم الوطنية ، والقضاء على ثقافتهم دون أن يزودهم بثقافته . لم نراه يصعد إلى أساليب وشيعة لأعداد كرامتهم : يصوب يده إلى الفلاح ، وإلى الفتيون فينبون على أرضه ، ويضربونه بالسياط ليحمله على أن يلحقها لهم . فلذا استنح اطق الجنود النار عليه فاردته قتلا ، ولذا خضع لهم تولد في نفسه شعور بالهانة ، والخوف والخلج بعلمان شخصيته . وما من شك في أن آثار العنف لا يمحوها إلا العنف ، والشعوب المقلوبة التي تشي من داء الاستعمار بغيرد الاستعمار بالسلاح ، وحتى بدأت الحروب سفت في سبيلها بلا رحمة ولا هودة : أن سلاح العسارب



الأفريقي هو سبيله إلى استعادة إنسانيته ، وقتل أوربي هو القضاء على عالم ومطلوم في آن واحد .

وإن فلتدع أوروبا هذه التي أكلت العديد من الإنسان ، وهي تسلك معه حينما وجدته ، وفي كل ركن من شوارعها ، وفي كل بقعة من العالم . ولتصل على وحدة العالم الأفريقي ، لتأخذ جميع الطبقات في كل بلد من البلاد ، تحت قيادة طبقة الملاحين : هذا ما يبينه « قانون » لاخوته في إفريقيا وأسيا وأمريكا اللاتينية . ويبدو هنا أن نود بكرة المؤلف في أن طبقة الملاحين ، في البلاد المتخلفة ، هي الطبقة النازمة حقا إلى التغيير الجذري والمثبت الحقيقي للجيش الثوري الوطني : ذلك أن الملاح هو الذي يعرف الإضطهاد المارئي العنيف عليه من الاستغلال الاستعماري ، أنه هو الجائع والمثام والمحروم ، وهو الذي لا يقبل إلا الإصالح ، حتى من أغلب الأحزاب الوطنية السياسية . والملاح يمثل في أهل المدن بآته التعلق بأرض بلاده ، ولتستمسك بملهيها الاقتصادية ، والمردد لآلامها وألمها ، والوقوف بآته لا مغاوضة ولا مساهمة مع الاستعمار ، وإن العنف وحده هو القوة التي تجبر على قوم لا يهتمون إلا بأسمائهم أشد . في سنة ١٩٥٦ أعلنت جبهة التحرير الجزائرية ، في نشرة مشهورة ، أن النظام الاستعماري لا يترك البلاد إلا للسوابك من « فرنسا » ، فلم يجد أحد من الجيوزائريين في هذا التعبير مبالغة ولا مجازا : النشرة إنما عبرت عما كان يشعور به الجيوزائريين في أصقال نفوسهم .

المؤلف قليل الإطمئنان إلى « البورجوازية » في البلاد الواقعة تحت الغزو الاستعماري : ذلك لأن البورجوازية الوطنية إنما تعاض على نفسها من الثورة الجارية ، ولتجد من مصالحها أن تتعاون مع الاستعمار لصد التيارات الثورية ، ولذلك رأت أن تواجه بظفره المهادنة وجنب العنف ، ودر منها من ينضم إلى المتطرفين في الأطراف الثانية من البلاد : أي ضسو من أعضاء الأحزاب الوطنية في كينيا استطاع أن يعلن انتداه إلى « جبهة « ماوما » أو أن يطالب بالمفاح منها ؟

ويؤكد « قانون » أن « البوليوتاري » في البلاد المتخلفة - خلافا لما حصل في أوروبا - إنما تستغل في التسلط - التي يستند إليها الاستعمار في بسط نفوذه وإدراة جهازه ، وأنها بوصفها الممناز في المدن ، يتولمحتها التغير البورجوازي في البلاد ، وتصبح بمثابة العمود الفقري للحزب الشيوعي الحافطة ، التي تعمل إلى مشاركة البني في احتكارهم العميق لجماهير الملاحين ، والتي هي دائما على استعداد لتأطع الأفكار الواردة من عواصم الدول الاستعمارية ، وإن كانت بسمات الشموعية والتعصبية .

والمؤلف يعذر أبناء إفريقيا من خطر التكمسة : أن أوروبا لا تسكت : أنها صنعت العديدة حينما ، والرشوة حينما ، والارفة حينما ، ولتأج إلى الضبط في أكثر الأحيان .

حينما أرادت الشعوب الطويلة أن تكافح أوروبا ، فليها أن تكافح نفسها أولا . ومعنى هذا أنه إذا حسم وطبقت الاتصال ، فيجب على جميع الطبقات أن تسي نفسها ومصلحتها الخاصة ، وأن تخوض المعركة مع الملاحين الذين هم الخيرة الحقيقية للثورة الوطنية .

والأراد الملاحون أن يعقوا الانتصار الحاسم على الاستعمار فيجب أن يلقوا ببورجوازيهم إلى البحر . إن اتفاقية الحقيقية في الثورة ، والاشتراكية الثورية هي الولل الحقيقية المحصن ، وبدون اشتراكية يكون الاستقلال الوطني مهزلة بالغة ، وبني السيادة الفعلية - كما هو الشأن في « كاتانجا » - في أيدي الاحتكارات الأجنبية . ولا مفر من الاختيار : فاما أن تعمل على تطبيق الاشتراكية الثورية في كل بلد من بلاد إفريقيا وأسيا ، أو أن تتلقى الهزيمة بلدا بلدا على أيدي طغفانها العدم .

ذلك هو المعنى « الجواني » لرسالة « قانون » إلى قادة إفريقيا .

اليوم يستيقظ المستوطنون في إفريقيا ويتكلمون من معدنهم ، وينفرون إلى القيم التي طأها نأدي بها الغرب ، فيجدها قد

نهات وفقدت أجنحتها ، وليس منها إلا ما قد لطف بالدم أديمه ، كما يقول سارتر . تريد أمثلة على ذلك ؟ إذن هاذا نقول فيربيع سنوات من حرب غروبس قتل فيها أكثر من مليون جزائري ؟ إن أحدا لا يلوم الغربيين على أنهم قد خاتوا رسالة السلام ، أو تكروا القضية الحق . لسبب بسيط جدا : وهو أنهم لم يخلصوا لحد في حمل هذه الرسالة بأمانة وبدون ترفيق . أن أوروبا ترمز في الطغفان لا محالة . لقد كانت أوروبا فيما مضى من الزمان « صالحة » للتأريخ ، وإذا بها اليوم « مصنوعة » له ، أو كما يقول سارتر : « كانت ذاتا أصبحت مرسوما » . ووالقيل ميزان القوى ، وتحطيم أركان الاستعمار جبار بلا توان ، وكل ما يستطيع « مرزقة الغرب » أن يصنعه هو أن يؤولوا القضاء عليه فضاء مبرما .

ويطعن المؤلف كتابه لكثير بتداء صريح إلى أهل القارة الإفريقية فيقول ما خلاصته ؟

ينبغي أن نتغلى عن أمثالتنا ، وإن ندع أروماننا القديمة ، فلا نغضب وقتنا في الشكوى العقيمة من الاستعمار ولا في المحاكاة الخيرة للغرب . لتترك أوروبا هذه التي لا تلزم من العديد من الإنسان وهي تسكت منه في كل مكان .. منذ قرود عافت أوروبا تقدم غيرها من الناس ، واستبدعنها لأفراضها ولجدها . فلانقروا إليها اليوم ضالحة بين الانطلاق الذي وحماسة وصف ، ولكنها أن أوروبا قد تولت قيادة العالم في حماسة وصف ، ولكنها تكررت لكل بواضع وكل رفة : يلزم ظهرها لغيرها وخصتها وضراوتها لا مع الإنسان . أننا نعلم اليوم أن أوروبا هذه التي لم تكد أبدا من العديد من الإنسان والتي لا تفتأ تعلن لقلها طية - أي الآلا دفعتها الإنسانية إنما لكل الانتصار من انتصارها الأروحية الزمومة .

أيها الرفاق ، إن اللعبة الأوروبية قد فرغ منها نهائيا ولابد لنا من أن نسلك سبيلا آخر .

نستطيع أن نعمل اليوم كل شيء ، على شرط أن لا نلقد أوروبا ، ولا نسيطر عليها الرقية في الضلال بها ، أن أساليب أوروبا ومفاسدها وطغيانها لا ينبغي أن تكون سبيلا لافراتنا ولبلبسة نبوتنا .

حين يحد من الأسار في السلوب الأوربي وفي المصارفة الأوروبية ، أرى مظاهر معددة لتسحقه وانكار حقيقته وفلوطه الصدم الذي لا نلقد أوروبا ، وإن نلطق في الجهاد جديد ، ولتجاوز أن نلطق الإنسان بمتناه الشامل الذي حجزت أوروبا عن تعطينه .

منذ قرنين قدمت أمريكا الصوف بعد استقلالها ، لتلحق بأوروبا ، وبلغ نجاحها في ذلك إلى حد أن الولايات المتحدة أصبحت خليطا دوليا ، ورت كل أفات أوروبا .

أيها الرفاق ، لقد أرادت أوروبا أن تقاس بالقيم الروحية . وباسم الروح - الروح أرادت أوروبا أن تقاس بالقيم الروحية . وسوقت الإشراف الذي فرضته على أرومة أخملي الإنسانية . لتتفر مرة أخرى في قضية الإنسان ، ولتجاوز أن نعبد إليه إنسانيته المسملة .

أن « العالم الثالث » يواجه أوروبا اليوم كتلة هائلة يجب أن يكون هدفها حل المشكلات التي لم تفلح أوروبا في حلها . ولكن يتجن علينا متدلا أن نتكلم بلغة الحكم والسرعة وزيادة التجاذب . وليس المطلوب أن نعود إلى حال الظلوة أو الجداوة ، بل المطلوب هو التوافق على نجر الناس إلى مسالك تسد عليهم حياهم ، ولا نلزم في اندحام أفكار سرمان ما يقتل بها توازنهم . لا ينبغي بحجة الضلال بلوريا ، أن نتزعج الإنسان من ذك ، من جوانبه ، فشهمه ويزوق روحه .

لا أننا لا نرود الضلال بها ، وإنما نريد أن نمشي الوقت كله ، بالليل والنهار في صحبة الإنسان وفي صحبة الناس جميعا . نريد أن نبدأ من جديد تاريخا للأنسان بحسب حسب المادوي التي أعطتها أوروبا على العالم ، ويضرب في الوقت نفسه حسب الجرائم التي اقترحتها أوروبا ، وأبشع هذه الجرائم تلك التي كان هدفها أن تصيب الإنسان في عقله ، وإن تلتصقته الفردية والاجتماعية ، بالارة التشاقل في نفسونوعية الفوارق

بين العبيات ، وأخيرا بالآلة نعتات التفرقة بين الجناس ، وتنظيم عمليات القتل الجماعي الذي كانت حصيلة ابتداء مليار ونصف مليار من البشر .  
واذن فما أياها الرق ، لا تدفعوا الآلات لاوريا بالقوة دون وإتاحة المؤسسات من وجهها . إن الإنسانية تتنظر منا شيئا آخر غير تلك المحاكمة الكارثية التي هي في جملتها كسربة فاصحة .

إن كنا نريد أن نحول أفريقيا إلى أوروبا جديدة فلتعدينا صار بلاندا إلى أوريين : أنهم يستطيعون أن يصنعوا ذلك خيرا مما يستطيع أكفا الأكلاء منا . أما إذا أردنا أن نستجيب لما تنتظر منا شعونا ، فلتعطينا منه في غير أوروبا .  
من أجل أنفسنا ومن أجل أوروبا ، ومن أجل الإنسانية ، يجب أن نصنع أفكسا جديدة ، وأن ننمي أفكارا جديدة ، وأن ننشئ السانكرما .

الدكتور عثمان أمين

\*\*\*



المرحبة شكل مركب من أشكال الفن . هذا هو الاصل  
الفكرى الذي يتطوّر ببيكوك نقطة بعد لبحت مشكلات الدراما .  
انه يحلل هذه المشكلات بوصفها في سياقها الطبيعي ، ألا وهو  
سياق الفن بمختلف فروعه وأشكاله . فالمرحبة ليست نصا  
أديا سواء أكان شعرا أو نثرا فحسب ، ولكنه نص أدبي متطور  
بالقوة مثلية ، متحرك بطريقة تعبيرية في شكل إشارات وحركات  
وتجسيات يتوحد معها مخرج ، موكس على خلفية يحتفظ فيها  
اللون بالموسيقى بالإضافة ، مصوب في ديكور ومعدات مسرحية  
تجلب من الحدث الدرامي كيانا نابها بالبيئة . وهكذا يتميز  
كتاب بيكوك « فن الدراما » بنظرة شاملة متعددة الجوانب .  
فالذا أن رويته ويليام بيكوك في كتابه « المسرحية من أين إلى  
البروت » من كون المسرحية أدبا في الأساس ، لها ما للادب من  
معلومات وموجيات ، ومن أن النص الأدبي المسرحي يجب أن يكون  
هو الميزان الأول والأخير في أداء التمثيلية في خشبة المسرح ،  
بحيث يجب أن يتصرف المخرج والممثل على هدى النص الترتيب  
فإننا نرى أن بيكوك يعتبر أن المسرحية هي جاع في إسهامات  
شئ ، منها النص والموسيقى والتصوير والتشكيل والتخرج  
وتصميم المناظر والإضاءة . انها شكل مركب من أشكال الفن .  
ونظرا من هذا المفهوم ، يفحص بيكوك شعرا كبيرا من كتابه  
لبحت مشكلات الفن على وجه الإجمال . فهو يعرض لسالة  
الصور الفنية والتمثيل representation ، ثم لملائمة الصور  
بإحساس ، ثم لارتباط هذه الصور بالتجربة الإنسانية العامة  
بوصفها الأساس الذي يستلبي الفنان منه موضوعاته ، ثم لملائمة  
الصور بالملكات ، وارتباط الموسيقى بالتمثيل ، بما في ذلك  
التأثير الموسيقي النثيث من الصور السمعية في الشعر والأسلوب  
الرمزي في المعالجة الأدبية .

فالفكرة التمثيلية عند بيكوك أنواع متباينة تختلف باختلاف  
علاقتها بالأصل ، أو بالبيئة الخارجية . فهناك صورة ترتبط  
بالأصل بمطابقة الشبه الثمن والتقليد الذي يبلغ حد الكمال .  
انها صورة تحليلية علمية في نظر بيكوك . أو صورة طبق  
الأصل ، يستطيع الإنسان أن يستوعبها بطريقة إدراكية ذهنية .  
وهناك صورة لا تنسج الحقيقة الخارجية في نصيبتها ، وأن تكن  
دالة عليها في أجمالها ، وهي صورة يعتمدها المرء بطريقة تصويرية ،  
في تلك صورة لائقة تتقدم متاعا الطبيعي ، وتتحول إلى وسيط  
لتعبير الرمزي الإيجابي . ول كل الأحوال ، لا يمكن للصورة  
الأ أن تكون تمثيلية تعبيرية في آن واحد . انها تمثيلية لأنها  
تندم لنا الواقع محسوسا مبروبا في شكل فني ، وهي تعبيرية  
لأنها تقدم لنا من خلال ذاتية الفنان الحكوم باعتبارات فكرية  
وأخلاقية لا يملك لها دفا . ومن ثم ، فالتمثيل والتعبير يختلفان  
في الصورة الفنية بمضمونها مع بعض ، ولا سبيل إلى الفصل  
بينهما .

ويؤكد الحديث عن التمثيل في الفن إلى الحديث عن  
« الواقعية » ، فالفن التمثيلي يجب أن يكون إلى حد ما  
« واقعي » . ويبحث المؤلف الواقعية في سياقها التاريخي  
باعتبارها مدرسة ظهرت حوالي عام ١٨٢٠ بعد أن سئم عدد من  
الكتاب والفنانين المرافقات الرومانسية ، فالتنوا يصورون ما  
هو « الواقعي » ، صارعين بذلك مفاهيم الرومانسية القائمة  
على الطيال والأحلام والقصص الخرافية والمخالفة الفردية  
وجميع أشكال التكبر القبي . وقد كان لا بد لهذه الواقعية  
أن « تميل » والمما كرمها . ولكن المؤلف يعثر من الخلط بين  
الأسلوب التمثيلي وبين الفن الرودي ، أو الفن الذي يضاهي  
اللون الشمسي . فهذا النوع الأخير يعتمد على خلق فلكلة  
وليفة الشبه بالأصل . ولكن هذه الناحية ليست في بالذات  
التي تثير حيق أصحاب اللون المحرب ، إذ أن هناك غربا  
عديدة من الادب تتميز بالولاء المطلق للحقيقة الخارجية . ولكن  
ما يلفت من أصحاب هذا اللون ، هو الكسل البشري في  
مطورات الفنون أدراك ما أمامه من واقع ، أو في المعالجة الفنية  
في مجال تنفيذ الفكرة أو الموضوع .

وفي فصيل التجري الأدبي ، يعتمد التمثيل على حقيقة كون  
التمثيل متصفا بمعرفة سابقة لطبيعة الأشياء ، وبالجملة ذات  
الفروع المختلفة في ميدان الإدراك الإنساني . ومن ثم يلجأ  
الكتاب إلى إنشاء صور تتميز بالتنعيم أو التجريد ، هسهة  
الصور التي تنط في ذهن التلقي . طبعا لتجاريه ونشاطه  
الفكرية السابقة . طبعا محسدا يسمح له بلهم معين دون  
غيره ، ويؤدي به إلى أدراك الصورة التميز الواسعة التي  
فصل فيها الكتاب . أن المؤلف يرى أن الرابطة بين الأخذ  
والمعطاء هذه ، بين التعميم والتجريد في استخدام الصور  
الفنية ، هي من أهم سمات الفن الأدبي .

وفي مجال التعبير الدرامي ، تتحول المناظر والممثلين -  
بالرغم من واقعيتهما - إلى تكوين متكامل من الصور التي تجسد  
فيها بذات الفنان . والصور جميعها في هذا الصدد تنصعب  
لقانون العلاقة الوظيفية أو الارتباط التبعي بالهدف الغالب  
للحين ، سواء كان فكرة أو أي نوع من أنواع الانبساط أو  
الانفعال .

وينظر المؤلف إلى الموسيقى بوصفها نظاما متسقا من الصور  
السمعية والإيقاعية التي تعاطف الفيصال من خلال العواص  
السمعية والحركية ، وذلك بمعزل عن أي غروب أخرى من  
التجربة الحسية ، وبخاصة البصرية ، لأن الموسيقى لا تعرف  
شيئا من عالم الأشياء المادية . وهذا التكوين من الصور  
يشتمل على آراء وألفاظ وإيقاعات مبنية في إطار قوالب للعب  
فيها المفارقة للبناء دورا هائلا . أما الكلمات فيبدوها  
تستثير في ذهن التلقي صوراً سمعية أو ربما كانت صوراً  
بصرية في بعض الأحيان ، حسب استخدام الكتاب للكلمات .  
ويعد تقديم هذه المفارقة المتكاملة عن الصور التمثيلية  
التعبيرية ، بهذا المؤلف في تعريف الفن ، بوصفه تجربة يصعد

تصويرها في شكل فكرة ، أو تكوين شامل من الصور ، أو صور من خلال اللغة بحيث يكون ذلك كله أداة تستخدم في عملية إعادة التصوير ذاتها ، ولا يتأتى إعادة تصوير هذه التجربة إلا عن طريق « الفكر » ، فبعد التأمل لا نستطيع أن نأخذ من الحجر تمسكاً ، إلا لو سيرتها أروادة أو فكرة متعششة العاطفة .

وبسر المؤلف على أن طلاقة التجربة الإنسانية بالعمل الفني هي علاقة عطاء وتلبية مباشرة . ولذلك فالعمل الفني الذي ينتقله الفنان تمسكاً برابط بولاق متين مع « الحياة » أو « التجربة » ، وإن مفزاة يعتمد بشكل من الأشكال على فسوة هذا التوالف ، غير أن المؤلف يؤكد أن العمل الفني هو من ذلك نوع مختلف من التجربة الإنسانية التي استقى منها ، وأنه يبلغ مرتبة أرقى وأبعد مما هو فيزيقي أو لغوي .

وإذا كان العمل الفني يعتمد في وجوده على التجربة المباشرة ، فإن التلقي يجب أن يتزود بتجربة زاجحة حتى يستطيع أن يفهم ويستمتع بالعمل الفني . إن استجابة التلقي الكاملة إنما تتحقق عن طريق جهد جهيد يبذل في اتجاه تربية الكليات الفكرية والعصارية والتفانيسية في تطور موصول الطاقات .

ثم يتطرق المؤلف إلى تحديد ملامح العلاقة بين الموسيقى والشعر ، فيتعرض لنشأة الشعر في الدراما الإغريقية ، التي كان كثيراً ما تصاحبه الموسيقى والرقص ، كما يؤكد أن هناك بعض القواسم التي يمكنها أن تكون نقطة من التماسك بين الموسيقى من الموسيقى . فالإيقاع والتفانيسية والسمات السمعية على اختلافها مكنونة في الشعر . ويتكرر المؤلف أن الموسيقى تكمن في اللغة ، ويقول أن الموسيقى إنما تتحقق من خلال الصوت عندما توفر اللغة بعض الشروط التي يمارس الصوت من خلالها .

وهناك ، وهكذا فإن موسيقى الشعر لا تعتمد على اللغة ، وإنما هي الصوت التابع من اللغة . كذلك تستند بعض أنواع الشعر في خاصيتها الموسيقية إلى الاستمارة والرمز في تشكيل الصور الفنية . وبالإضافة إلى ذلك فإن موضوع الشعر قائم على التوارد الفكري الذي يجري فيه قد يكون عاماً على جميع طبائع موسيقى تمثيل .

ويتناول المؤلف إلى العديد من الدراسات فيقرر أنها بناء متشابه على الصور التي تعاطف المين والأذن والفعل ، حيث تذكر عناصر التمثيل والتعبير معاً ، إن الدراما تولد بين الصور الكلية فيما يتعلق بالثقافة والاشخاص ، كما أنها تستخدم الكلمات في الحوار مع ما فيه من استدلالات عديدة للحدث . كذلك فهي قد تعبر عن الانتماءات والصرامات الذاتية ، أنها تبيّن من التجربة وتمكسها . أنها فرع من فروع الفن يتكاسد فيه الارتباط الوثيق بين ما هو تمثيل وما هو تعبير ، شأنها شأن الفنون الأخرى على اختلافها .

ولكن أي شيء هي الدراما ؟ أو بمعنى أصح ما هي مكوناتها الأساسية ؟ هل هي « الحدث » و « الصراع » مثلاً ؟ يتسلسل المؤلف أن هذا ليس كافياً ، فقد يقدم هذا أحساباً درامياً ما ، ولكن الخاصية الدرامية لأي لحظة من لحظات الموقف في التمثيلية إنما تعتمد مباشرة على طرق المعاني المتضمنة في الفكرة ذاتها . إن المعنى هو الذي يؤدي إلى استحداث التائير الذي يمكن أن ندعوه تأثيراً « مسرحياً » .

ثم يؤكد المؤلف على الجانب التعبيري أو الحركي من قبل أن التمثيل على خشبة المسرح ، وهو يقول أنه حتى إذا سلمنا جلاً بأن المخرج ومصمم اللقائ والأضاءة وغيرهم لا يمتلكون مركزاً قانونياً في مجال إخراج التمثيلية إلا حين التوجه ، فالتأثير لا زلنا نواجه بوحدة لا تتجزأ بين الحوار والتمثيل ، الأمر الذي يقع الدراما في مكان ما بين الأدب وفنون الحكاية الصامتة والرقص . فليست الكلمات وحدها هي التي تثير فينا أحاسيس الانعاليات معنا ، ولكنها الكلمات المعصورة بإشارات وحركات هي التي تتغلغل إلى أعماق وجداننا وتنتقل إليها شريحة من فكر الفنان . ويصل للمؤلف إلى أن السمات الأساسية للشكل

والاشخاص والمواقف والحدث والإزمة والحوار ، إنما تكيف جميعاً في إطار التكوين المتكامل من الصور الذي ينشأ من الحدث والحركة متلازمين متعاضدين .

ثم ينتقل المؤلف إلى الحديث عن الممثل فيصفه بأنه الإنسان القدير القادر على أن يحقق في نقله للكلمات وفي تمثيله آل الصور التي يوحى بها الكاتب المسرحي في عمله الفني ، وأن هذا لا يملك التلقي إلا حصي أن يحصل على الخلف نفسه لصما للمعنى الذي أراد الكاتب المسرحي أن ينقله ، وإن الكاتب المسرحي بدوره قد نجح في أن يطلق الصور الذي يجعل من عمل الممثل نتاجاً فنياً جيداً ، أما الممثلون والعداء المسرحية على اختلافها ، فالحق كذلك تعتبر بناء متكامل من الصور التعبيرية والتمثيلية في أن واحد ، يستطيع أن يحصل من الجوانب الانفعالية في التمثيلية قوة تعبيرية متجسدة . كذلك فالكاتب تسهم بالعمل في نقل المعنى التعبيري للتمثيلية ، كما أنها يمكن أن تحول إلى وسائط للتعبير الرمزي الطاق ، فتقوم بذلك بوظيفة جديدة كما هي تمثيلات بيتس وكوتكو .

ويؤكد المؤلف ضرورة أن تقوم الدراما على أساس وثيق من عربي وتقييم الطبيعة البشرية . فمادة الكاتب المسرحي هي الناس والمواقف الإنسانية والعلاقات العية . إن على الدراما أن تصور طلاقة الحياة – لا الرلد كما في حالة الشعر الغنائي مثلاً – بلالة ، أو بقرة ميمية أو مثل أعلى . وفي هذا الصدد يتعرض المؤلف للتجديدات التي استحدثتها الثقافة المسرحية الجديدة في القرن العشرين فيما يتعلق بالنظرة إلى الشخصية ، وما استتبع ذلك من نتائج ذات خطورة في ميدان الدراما ، التي لم تعد تشتق من الصرامات الأخلاقية والاجتماعية ، بل من أعمال العاطفة والرغبة العاطفة والمجهال اللاوعي .

ويتطرق المؤلف لا هو « لفصلي » من جانب وما هو « كلي » من جانب آخر ، في مجال الدراما ، فالأول يعطينا عنصراً تمثيلاً في متوازن قوته ، يستمد عائلته من الحوار الذي يترى لحظة بعد لحظة ، كما يعطو بنا من أدراك المقاسم القائمة في المؤلفات الأدبية كالتأثيرات . أما الثاني فيمدنا بأحاسيس بالمشوئعات ، من جميع للذوايح التي توجد تدريجياً في وجداننا كما تقدمت التمثيلية في معضام أحداثها ، حتى إذا السمل السائر أحسنا بأعمال الحواسم الذي أدى بحركة المعاني التي انصبت في شخصيات تتحرك في كل واحد متكامل .

ويدرس المؤلف بعد ذلك تعبير « ما هو شعري » ؟ فيقول أن هذا التعبير قد ارتبط بالشعر عموماً أو بفن إنشاء القصائد ، أي حد ذلك إذا استسمننا إلى تعبير « الدراما الشعرية » انصرفت الإعانة إلى المسرحية التلقوية ، ولم تصور طلقاً أن الخاصية الشعرية قد توجد في الأعمال الأدبية الشعرية . ويقول المؤلف أن هذا خطأ ، يسير في خلد متراو مع خطأ أن يقول أن الدراما الواقعية لا شأن لها بالخيال ، وإنما هي تستمد مادتها من واقع صلب قائم على الحقائق . إلا أنه قد يكون للدراما الواقعية في رأي المؤلف فيها الجمالية ، كما أنه قد يكون للمسرحية الشعرية خصائصها الشعرية ، وفي هذا المجال يبحث فن كوتكو الذي ارتقى إلى مرتبة « الشعر » .

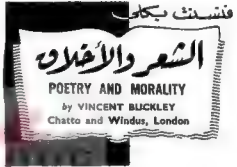
وهنا يصل المؤلف إلى مفهوم جامع مولد أن الدراما هي رمز الحياة ، منظور ومحسوس في عملية واحدة متماصلة من الرؤية والحمس . حقيقة العالم الخارجي إنما تلدب وتندلم ببطيئة وجدان المؤلف ، فتصبح التنبية فناً . إن الدراما التي هي نتاج شعري – في شكل درامي – لنفس القسوة الأساسية التي تنتج « الصورة الشعرية » في مجال البناء الكلاسي للتعلم .

إن الدراما ليست هي « الصائم » ولا أصبحت نسخة من الحقيقة الخارجة لا غناء فيها ولا فن ، عاجزة من الارتقاء إلى مرتبة الشعر . كذلك فالدراما ليست « عالم الفنان » ، ولا أصبحت بمثابة حلم يدوره خيال مرغبي لا يعطى المطلوب

الصحيحة . ولكن الدراما هي العالم الخارجي وقد انصب في ذاتية الفنان ، متغلبا بذلك سمة تعبيرية جديدة لم تكن فيه ويخلص المؤلف الى ان الدراما إنما تقوم على ثلاثة مقومات هي الصور التمثيلية ، والصور التعبيرية واللفظية ، التي لها بدورها علاقات متشابكة بالصور والمعاني الدرامية . ان العلاقة المتبادلة والتكامل المشترك بين هذه المقومات الثلاثة إنما تؤكد ان الدراما ليست هي « الحدث » أو « المسرح » فقط ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، ان الخاصية الشعرية التمثيلية ما لا تتلاقى من قريب أو بعيد بالصور اللغوية لهذه التمثيلية . ان الدراما هي جماع ذلك كله . أنها تعكس الحياة ذاتها عن طريق خلق الصورة والتعبير اللغوي في وقت واحد وفي تاليف متبادل . أننا حين نلتزم بالدراما ، أننا نستشر أحاسيس بموافاق جديدة متكاملة تلذها أشكال من الفن متباينة .

الدكتور فايز أسكندر

\*\*\*



لا يعالج الأستاذ فنسنت بكل مؤلف هذا الكتاب . وهو من رجال جامعة كامبردج ، العلاقة بين الشعر والأخلاق من الناحية الفلسفية المعقدة ، وإنما من خلال دراسته لأعمال ثلاثة من كبار النقاد المحدثين هم مايتون آرونو أبو النقد الحديث ، وت . س . بيوت و . د . كيلي .

وكان بكل حين يتحدث في أوساط أساتذة الأدب بجامعة كامبردج عن نيته في تأليف كتاب عن الشعر والأخلاق ، يجد بعضهم لا يميل على الأخلاق لأن يعرف بوجود علاقة بين الكلمتين ، بل إن هذا البعض كان يسخر منه ويقترح عليه تسمية الكتاب « الشعر وليس الأخلاق » !! وأما الفريق الآخر فمن لهم اهتمام حقيقي بالادب الى جانب اهتمامهم بفروع البحث الأخرى فقد وجدوا أن المشكلة تحيرهم ، فبعضهم يعتبر الشعر شيئا مختلفا تمام الاختلاف من الأخلاق ، فمختلف الشرق عن الغرب لا يمكن لهما أن يلتقيا ، والبعض الآخر يعتقد أنه من الممكن اكتشاف علاقة بينهما عن طريق استخدام منهج فلسفي تحليلي . ومن جشاع هذه الآراء خرج بكل نتيجة هامة هي أنه هناك مشكلة تستحق البحث ، هي مشكلة العلاقة بين الشعر والأخلاق . ولكي نرى الى أي مدى تختلف الآراء ، وتختلف حول هذه المشكلة يجب أن نستعرض الاتجاهين الرئيسيين بشكل نلقي أولا :

الاتجاه الأول : وهو رأي الفيلسوف لاسلوك أوغلاطة يرتبط بالشعر بالأخلاق ، وجميع هذا الرأي هي كما يلي :

١ - أن الشعر صناعة ليس لها علاقة بالأخلاق الأخلاقية شأنه شأن أي صناعة أخرى .

٢ - أن الشعر والأخلاق نوعان من نشاط الإنسان يتصل الواحد منهما عن الآخر ، ويتكسب أهميته باستقلاله الذاتي .

٣ - أن الشعر يمسر عن الحياة على مستوى سابق على الأخلاق (١) (أنظر مقدمة السريالية )

٤ - أن الشعر يمسر عن الحياة على مستوى صوفي أو على مستوى ما بعد الأخلاق (٢)

٥ - أنه قد توجد بعض العلاقة بينهما ، ولكنها علاقة عرفية لا تعنى النقد في شيء . رأى الألبانيه العظمى من النقاش الأكاديميين ) .

والاتجاه الثاني : هو الرأي القائل بأن هناك علاقة وليفة بين الشعر والأخلاق ، وهذا الاتجاه ينقسم الى مجموعتين :

(أ) من ناحية الأول الناجم عن الشعر :

١ - أن الشعر له وظيفة اتجاهاية مباشرة .

٢ - أن وظيفة الشعر هي أن يريح القارئ ، لتسبب ويوسع من دائرة موله الأخلاق من طريق البحث الجسائري على اعتناق عواطف أخلاقية معينة .

(ب) من ناحية ما ، يتفق ، بالقول في الشعر :

٣ - أن الشعر أخلاقي بالضرورة في اتصاله بالعقلية ، وأنه ، يصمم ، بؤيا أخلاقية ، ودراسة ذلك هو الاختصاص الشرعي للنقاد الأدبي ، وليس ما يفعله الشعر من أي .

٤ - أن الشعر يخص بالثقافة الأخلاقية بوصفه انعكاسا لاجتماع أكثر أهمية وهي الأبعاد الدينية والسياسية .

وجميع هذه الآراء ، من الممكن مناقشتها وإثبات صحتها أو بطلانها ، ولكن هذا سيخلف بنا في مجال النقاش الفلسفي الذي لا يرتكن الى أمثلة يعينها من التاريخ الأدبي مما لا يتعرض له ، بكل ، . وإنما هذه الآراء السالبة تعطينا فكرة واحدة من طبيعة تتلاقى الآراء حول هذه المشكلة .

ولا بدحلول المأزق أن يعطى رأيا نهائيا في المشكلة لا يقول أنه من الصعب أن نتناول الإجابة على السؤال التالي :

٥ الى أي مدى تتحدد جودة التصيد أو سوءها بجودة مقاييسها الأخلاقية أو سولها ؟ إذا كانت تتحوى عصبى مثل هذه المقاييس على الأخلاق ؟ فهي محاولة غاشية لأن هذا السؤال ليس هو السؤال الوحيد الصحيح الذي يمكن أن يعطى بالثقة إلا الضرورة لأحد الأعمال الفنية ، وإنما يمكن أن نسأل التساؤل أسئلة كثيرة تتعلق بالعمل الفني بوصفه فنا ولا نستطيع أن نعده الإجابة عليها إلا من خلال دراسة الأعمال الفنية الكبيرة . ولهذا السبب لا يختار المؤلف أن يدرس الشعر دراسة نصية مباشرة وإنما يدرس نقد الشعر وأن هذا التسويع من الدراسة هو - بشكل غير مباشر - دراسة للشعر نفسه ، وهو لا يختار الدراسة النصية لعدة أسباب أهمها أنه يسوغ مستحلا أن نقرأ الشعر نفسه ثم يقرأ مفعلا يمكن أن لحدود به مكانه من الأخلاق ، فالتعريف الوحيد الذي نستطيع التيام به هو تعريف ، الشكل ، الشعرى . وحتى ، الأخلاق ، نفسها لا يمكن تعريفها بسهولة كبيرة ، فعلى ، الأخلاق ، السدي تحتاجه في دراستنا للشعر ليس معنى ناسرا على مدار خاص بالشعر وحده ، ولكنه معنى واسع يستعمل على المقاييس التي تتعلق بتقاضي السؤل من جانب ، ومعرفة الغير والشعر والتفرقة بينهما أو الانعزال الى أيهما من جانب آخر .

ومما يلزم التنويه به أن النقاش الثلاثة الذين يتفرع فيهم الكتاب ، لا يحاولون في تصابيحهم أن يضعوا تعريفا محادا للأخلاق ونسبتها الى الشعر وإنما يظهر اهتمامهم بالجانب الأخلاقي في الشعر عندما يدرسون التنازع الشعرية العظيمة أو التنازع التي تحتوي على رؤيا فنية غريبة تبرز العلاقة بين الشعر والأخلاق بشكل مبسط . وهنا نستطيع أن نلاحظ أن السؤال الذي يترسنا في دراستنا للأعمال الشعرية هو : الى أي مدى يمسر الشعر العظيم أن يكون أخلاقيا بدرجة عظيمة ؟ وإلى أي مدى سيكون اهتمام الشاعر بمداهة الفنية

pre-moral (١)

post-moral (٢)

اهتماما بالقيم الأخلاقية التي نحسبها عليها هذه المائدة ؟ - وهذا ما يحاول المؤلف أن يتعرّض له في دراسته لأعمال التفاد الشَّلالة الكبير وتحليله لها ، فهو لا يتناول نظرياتهم التقليدية بعمق وإنما ذلك الجانب منها الذي يعنيه وهو الذي يتعلق بمشكلة الشر والأخلاق - وهو يقول أنه يدرس أعمال هؤلاء الثلاثة بجدّيات لأنهم يشتركون في سمات عامة يخلصها فيما يلي :

- أنهم جميعا الأخلاقيون بشكل أو بآخر .

- أنهم جميعا لا يهتمون بالتقديرات التي تتحدث عن طبيعة الشر بشكل عام .

- رغم أن لكل منهم مفهومه الخاص عن الجانب الأخلاقي للشر ، إلا أن كلا منهم يعطي عناية خاصة لكلمة « أخلاق » .

- جميعهم يعتقدون بأن القيم الأخلاقية في العمل الفني تنمى مع القيم الفنية ولا يحصلون ، بأي حال أن يجعلوا القيم الجمالية بديلا للقيم .

- كل من التفاد الثلاثة مشغول بنفس المشكلات في مجال الأدب والجمع .

- كلما قرأنا أعمالهم اكتشفنا أنهم على وعي تام بأنهم جزء من تراث كبير يحاولون قدر طاقتهم أن يخلصوا النسو عليه بوصفهم جزءا منه .

- وهذا لا يعني أنهم متفقون في الرأي بل بالنسبة ، للاختلافات بينهم كبيرة وكثيرة .

ويعتبر المؤلف أن إبداعا ورياسة في المشكلة فهو يعتبر أن إبداع الرأي تبسيط للمشكلة وتسطيح لها أكثر من اللازم ، ولكنه مع ذلك يحاولنا أن نحصل القضية قضية صراع بين الشر التعلّمي ، وفكرة الفن للفن ، إذ أنه ليس هناك شيء اسمه شر لا يلتزم بشيء ، ما ، كما أن الشر التعلّمي بعمق عاجز عن التأثير في الناس ، ولكننا نستطيع أن نشتم ذات المؤلف عندما يقول أن من يعتقدون أن الشر له هدف أخلاقي خارج نظامه ، يطلبون من الفن أكثر من أن يستطيع تطبيقه ، ومن هنا تظهر النظريات النفسية التي تعتبر أنها القوي - بديلا - لشيء آخر أو حتى لكل شيء آخر . فمن الغباء أن نأخذ الشر والفنون بعمق أن تلزم الإنسان وتربيه نفسيا أو - نلذه - من مشكلاته ، ومثل هذه الآراء تجعل بنا إلى التصليل أو حبيسة الأمل أو إلى اللاتين صا ، والذين يهتمون بالتصلي اهتماما طفيفا يستطيعون أن يوفروا عمل أنفسهم الكثير من عية الأمل إذا كانت نظيرتهم إلى الفن نظرة واقعية ويستشهد ، بكل ، بالحضور التالى الذي أورده أحد المؤلفين ، وبين بروميثيوس والفني أوديبوس ، فعندما سأل بروميثيوس من معنى أغنية أوديبوس ، أجابه الأخير بقوله : اسمها مرة أخرى ، فقال بروميثيوس : ولكن هل هذه الأغنية تلمس الشر على ممارسة القضية ؟ فأجاب أوديبوس : كلا وإنما هي تحفظ لهم الحرية في أن يفعلوا الخير أو الشر . فقال بروميثيوس : إذن فهي أغنية أخلاقية - فأجاب : كلا .. ولكن إذا أردت وعقا فالعاب مفتوحة ؟

وفي السطور التالية سحاول أن أعرض في شيء من التفصيل للباب الذي يتعرّض فيه - فنت بكل - لتركه التقيد الإنجليزي الحديث مايو أولوند ( ١٨٢٢ - ١٨٨٨ ) . يرى نكل أن أرتوند صعب التفسير لأنه من الصبر معالجت بشكل « موشوى » ، إذ أنه من أكثر كتاب العصر الفكتوري تراجعا ، ورغم ذلك فإن مؤلفه الاسمي مؤلف بسيط في جوهره ، وهو أن الشر عمل ديني - . فارتوند ، يتطلب من الشر أن يعلمنا ويعزينا ويثبت في نفوسنا القيم الأخلاقية بنفس الشكل الذي كان كثير من معاصريه يتوقعونه من الدين - أما سلا - يعلم الشر - « وكيف » يعلم ؟ فإن أرتوند لا يعطينا أجوبة محسدة في هذا الصدد ، والسبب في أن أرتوند يطلب من الشر أن يؤد مسحة الدين تابع من كونه أبنا مخلصا للشر الفكتوري

الذي كان تسيطر عليه فكرة الدين دون أن تتغلغل إلى نفوس أبنائه .

لقد كان الاهتمام الأكبر لأبناء العصر الفكتوري ينصب على الاخلاص للدين بوصفه قوة الإصلاص الأخلاقي ولم يكن يعينهم كثيرا روح الدين المسيحي نفسه والرواية الصوفية فيه . ولذلك فافتنا أننا قلنا أن الشر عند أرتوند عمل ديني ، يجب أن ننصير القول أكثر من ذلك -

يقول أرتوند في المقرة الأولى من مقاله الشهير « دراسة الشر » :

« ينظر الشر مستقر عظيم ، لأنه في ذلك الشر الجدير بإدابة وإجابه السامية ، سيجد جيلنا البشرى الأمن والطمانية كلما أوغل الرس في القدم . فليس هناك عقيدة لم تفسر بعد ، ولا إيمان مسلم صحت لم يتطرق إليه الشك ، ولا تقاليد مسرونة لا تهتدها الأموار - . لقد حصد ديسا بسنة عبد الحقيقة المجرمة لخداعه هذه الحقيقة .

أما بالنسبة للشر فالفكرة (١) هي كل شيء . وماعنا ذلك فهو وهم ، وهم مسارى .. إلى أقوى جزء في ديسا الآن هو مايتضمنه من شر » .

و - الوجهات السلبية ، التي تنتظر الشر والذي هو جدير بتدبيره في أن يكون بديلا للدين ، أو على الأقل لا يمكن أن يؤيده الدين من وجهة عقلية . ولا يجد أرتوند مسعوية في تحقيق ذلك فالشر والدين يشتركان بالفعل في الكثير من اللاتين . ولقد كانت هذه الفكرة محل نقد وتعليل كثير فمثلا يقول البيوت من كتابات أرتوند في المسيحية :

« إن هذه الكتابات سلبية بدرجة ملة ، وسلبيةتها من روح غايي ، فهي تهدف إلى البات أن عاطفة المسيحية يمكن بل ويجب ، الضطاط عليها ، بلون الإيمان . ومن هذا الرأي يمكن لرجلس مختلفين أن يستخلصا لنتيجتين مختلفتين :

١ - أن الدين هو الأخلاق .

٢ - أن الدين هو الفن . فهدف صلة أرتوند الدينية هو « نفع من الدين من الفكرة » .

ولكن هذا الله في رأي « نكل » ليس دقيقا بدرجة كبيرة ، إذ أن أولوند لا يهتم بمجرد الضطاط على - عاطفة - المسيحية دون الإيمان ، وإنما يبدو أنه يربط أيضا أن يعيد تعريف الدين فلا يصح - الرباط بين الله والإنسان ، يعبر عنه بالضرورة من خلال النفوس الدينية ، وإنما يصبح حالة نفسية - عاطفة . فالدين عند أرتوند ليس سوى عاطفة ومايكلية أرتوند له من الدين يطلب من الشر ، وهي مطالب لها علاقة وليلة يسا يتوقع أن يجده في الشر بوصفه قوة أخلاقية .

والقضية التي يروج لها أرتوند وخاصة في مقال « دراسة الشر » هي أن الشر ياتلف المواقف الدينية والأخلاقية والجمالية ويكون منها كالأدبا ، فلا يميز أبعدا الآخر أوظهر على حساب المواقف الأخرى بل تنمو جميعا جنباً إلى جنب . ومن الواضح أن أرتوند يؤمن بأنه يعبر كلاً من الدين والأخلاق من الشواهب وفي نفس الوقت يحافظ على الترتب الرئيسى للشرى الفرس ولد تظن أنه من الزنج أن يفسح أرتوند لفته كلها في العلاقة - في الشر والدين والأخلاق على سواء ، ولكننا يجب أن نضع في اعتبارنا أن مايريد أن يختلف به من السدين هو العلاقة الدينية ، أي الدين بدون قواعد محددة أو نظرية فكرية خاصة أو أي نظام خاص ، بل يشهد أنه مثل هذا النظام ينتج عن أي الشر في السمو بالبشر ، وبهذا القول يصبح الشر هو الظاهر الروحي في « دين » أرتوند ، فهو يقول : « تبتنا لشبنا سيكتشف البشر أننا يجب أن نرجع إلى الشر ليسر لنا الحقيقة ، ويربنا ويشد أرتونا » (٣)

(١) يعني أرتوند بكلمة « الفكرة » هنا القيم الأخلاقية .

(٢) أرتوند ويتر - مقالات مختلفة من ٣٦٦ .

(٣) دراسة الشر - مقالات في النقد .. الكتاب الثاني

ص ٢

ولكني نلم جيداً طبيعة الوظيفية التي يتوقع أدولف من الشعر أن يؤديها ، يجب أن تعرف مفهومه من قيمة الشعر . وعنده أن الشعر هو = لغة الحياة (١)

وهو يفضل هذا الرأي في مقاله من مورييس دي جيسوران : « قوة الشعر الكبرى هي قوة تفسيرية » ، وأعطى بذلك ... معالجة الأشياء بشكل يوفق فيها احساساً جديداً وألماً ودونياً بالأشياء وعلاقتها بها .. وعندما يستيقظ فيها هذا الاحساس بالبيئة للأشياء الخارجية عن ذاتها يحمي أناساً متصل اتصالاً وثيقاً بيوهم هذه الأشياء ، وتعرف سرها ، وتوافق معها وهذا الاحساس يمددنا ويربطنا بما ليس في مظهر أو احساس آخر أن يفعله = (٢)

فالشعر إذن تفسير للحياة ولكنه ليس تفسيراً فلسفياً أو تحليلاً للحياة وإنما نوع من المعرفة عن طريق التعاطف لا التطل ، أنه الاحساس والفكر معاً . وهذا المثلث يتضح لدينا أن أدولف يعتقد بأن كل شعر عظيم هو احساساً مهما كان موضوعه ، وهو يكتب هذه الاطلاقة من طريقة = اتصال = بهذا الموضوع وما ينتج ذلك من تعبير تليق الشعر ، فلا يكون الشعر العظيم اخلاقياً بغيره أو شرعاً للحقيقة وإنما باتصاله بالحقيقة . وإننا لفائدة الأول للشعر العظيم هو الاتصال لتجربة ، وهذا أول شيء يضمن لنا سلامة المضمون الاخلاقي به سواء كان يعالج موضوعاً ( مثل الطبيعة وإيقاعها ) يمسو أنه لا مبالاة له بالاعتبارات الاخلاقية ، أم لا .

وبهذا يعطينا إلى جانب الاحساس بوجود الأشياء ذاتها ، احساساً بفعاليتها بحدثة الإنسان ووجودها في ابعاد تكسبها أهمية أكبر من أهميتها الحسية .

وتأكيد أدولف لأهمية شعر الطبيعة له مفاد فهو يصر على أن الشعر العظيم يكتب تأكيده من نوع مختلف من الاتصال بالحقيقة = الطبيعة = الاخلاقية = أكثر منها الطبيعة الطبيعية (٣) فهو يقول :

« الشعر يفسر العالم الطبيعي ، ويفسر العنصر الاجتماعي » (٤)

وهو يعلق الأهمية الكبرى على الجانب الثاني ، تصوير سر حقائق



يتعرف هذا الكتاب (٥) موضوع من أخطر الموضوعات الأدبية الحديثة ، وهو صلة الفنان بما يخلق ، وهو ليس هنا الموضوع

(١) بمعنى تفسير للحياة Interpretation of life  
(٢) مقالات أدبية وفنية ( طبعة أيتريسان ) - صفحات ٥١-٥٢

(٣) نسبة إلى الطبيعة .  
(٤) مقالات أدبية وفنية - ص ٦٨ .  
(٥) صدر هذا الكتاب القيم منذ قرابة ثلاثين سنة . وقد أصدرت دار أكسفورد يونيفيرس برس منه طبعة وخمسة paper poech طُبعت في الولايات المتحدة سنة ١٩٦٠

النظري الذي يطالع من وجهة النظر التقنية أو الفلسفية ، الوظيفية ، وإنما يمثل عماداً يثبت عليه المؤلفة دراستها للشعر الشعرية عند شكسبير . فقد يرى انتقاد أي عصرنا هذا عدم وجود حقائق تاريخية عن حياة شكسبير أو شخصيته أو صلاته ، أو قلها فلة تنزف من الدم ، كما حير الفكر وتلوي الألب ذلك النوع الذي يسير كل مغلف شكسبير وذلك النشور وذلك الاطاحة للذات ينسهما كل غاري ، سرجه أو لصاله المستقلة ، واختلقت مناهج البحث في ذلك العالم العبري الذي خلقه شاعر الإنجليز الأكبر ، ولكن بحثاً واحداً منها = على إثرتها = لم يوفق في الوصول إلى جوهر ذلك العقل الجبار الذي خلق ذلك العالم العاطل يشتت صور الإنسان وانفعالاته في تصاريفها وتباينها ، والذي لا يفتح من البشر بالظاهر الحسى للموسى وإنما يغوص وراء الظلالي حتى يلصق أشده الجذور احساساً في العمق . ولم يسبق بحث إلى دراسة المزاج النفسي الذي خلق هذه الأكوام من رهابها وأحاسيس بهيمته النزعات المتصددة على اختلافها الشديدة .

وتطوّر المؤلفة في كتابها هذا خطوة جديدة جريئة في هذا المجال ، وهو كيف يمكن للشعر الفنية في الشعر أن تلقى القبول على :

- ١ - شخصية شكسبير ومزاجه النفسي والفكرية .
- ٢ - وهي موضوعات سرخياته وشخصياته .

وإذا كان ولوجها إلى هذه الدراسة من طريق الصور الشعرية يبدو متبراً فهي تبرره بقولها « أومن أن هناك أمراً مطلقاً السطو وهو أن مؤلفات أي كاتب يمكن أن تكشف لنا في صدى عن شخصيته وعن مزاجه النفسي ولون أفكاره سواء كان كاتباً مسرحياً أو كاتباً روائياً ، وسواء كان يصف لنا أفكار الآخرين أو يسجل أفكاره الشخصية .

أما أن كان شاعراً ، فإلى أنه عن طريق الصور الفنية في شعره صفة لسلبي = . وإلى حد ما بطريقة لا مستوردة = يقدم آليات الشاعرية ذاته .

من المحتمل جداً أن يكون موضوعي إلى أقصى حد في خلفي استخدام السرخية وفي تصوير زرعهم والسكرامهم = وصدق هذا عن شكسبير = ولكنه حينئذ يشبه شخصاً لا يبدى آثاراً واضحا في سمات وجهه وعينه إذا انتابه توتر شعوري وضع ذلك لا تسلم على حلاله من الخلق أو التسلب . إن الشعر دون أن يدرى يعيد اللثام عن أعماق ما يهوى وما يهوى ويكشف عن ملاحظاته واعتقاداته ، وإرتيانات الفكر ، واتجاهاته اللاهنية وعقله . من خلال الصور الفنية = تلك الصور اللغوية التي يرسمها ليوحي شيئا مغلفاً لها في حديث الشخصا والفكرهم .

« إن الصور الفنية التي يستعملها الشاعر بطريقة سريرية = وإلى حد بعيد لا شعورية = في لغة من لفظات الاحساس العميق المرتكز تكشف لنا عن تركيب ذهنه وتيارات الفكر والأشياء والحوادث التي يلاحظها ويتذكرها وربما = وهذه ذات دلالة أبلغ = تلك التي لا يلاحظها ولا يتذكرها أبداً = وتدل تجربتي على أن هذا للتعبير يمكن الاعتماد عليه في الدراما باقتناعاً أشد مما لو طبق في الشعر الخاص = إذ أن الشعر ينشئ الصور الفنية وإعياها بها معداً دورياً في قصيده ، بينما نجد في الدراما = وخاصة في المسرحيات التي تكتب في حرارة الاتصال مثل دراما العصر الرومانسي = أن الصور الفنية تخرج من إلهام الشخصيات التنازلات الكاتب بأحاسيسهم وعواطفهم ، كما تطوّر بعدهم بطريقة طبيعية = .

وتعني المؤلفة قائلة أنه كلما كان التمثل الفني دسماً وعن درجة كبيرة من الاحكام ، فاختلت قيمة الصور وفقدتها أصل الأبعاد ، وهكذا رأت أنها تستطيع أن تعتمد على القصص التهجى التتمثل للصور عند شكسبير ليعتد كل صورة الفنية الشعرية ، وعكفت على تصنيفها ودراساتها مدة تربي على ثمان سنوات .

ولكن ليس لنا أن نتساءل عن مفهوم الصورة الفنية التي قامت عليه بحثنا ؟! نقول المؤلفة أنها تستعمل لفظة « صورة » هنا لأنها الكلمة الوحيدة بين يدينا التي يمكن أن تشمل جميع أنواع التشبيه وكل أنواع الاستعارة ( وهي في الحقيقة تشبيه مركز ) وتفرغ عن إذهانتنا الإيجاز الذي تجعله الكلمة من أنها تمنى الصورة البصرية فحسب ، فيجب أن ترى فيها ( في حالة هذا البحث ) كل صورة خيالية أو تجربة خاصة وفدت إلى الشاعر ليس عن طريق إحدى حواسه فحسب ، ولكن عن طريق ذهنه ومواقفه أيضا ، والتي يستعملها في شكل التشبيه أو الاستعارة بأوسع معانيها ، بقصد التشبيه أيضا في النهاية .

ويمكن لهذه الصورة أن تعتمد وتنتقل في جزء كبير من إحدى المشاهد المسرحية مثلما نرى رمز العذيق الهائلة التي لا يراها أحد ، في مسرحية ريتشارد الثاني . كما يمكن أن توحي بالصورة كلمة واحدة مثل « لهم الصبح إذا ما Ripeness ( الملك لير ) ويمكن أن تشبها سيفا مستقيم من الحياة اليومية مثل : سوف يصعدون مائلا حول مثلما تلقى القطة اللبن ( الماتس ) وقد يكون تشبيها دقيقا من صنع الخيال المره مثل :

« يستطيع الغنسق أن يسير على خيوط المنكبت التي تزهزها نسائم الصيف للضروب ، ولا يسقط » ما أجب لهضوه وخلاصة « ( دويو وجوليت ) وقد يكون التشبيه على صورة « تشبيص » Personification عريضا ، مثلما نرى في مسرحية « لويولس وكريسيدا » الزمن وقد شبه بصفيف عصرى يرحب ببلوك ويسلمهم إلى غرقهم . كما يمكن أن توضح علينا الصورة في فعل واحد : إن جاليس قد قتل النوم ( ماكيت ) .

كذلك تعني « الصورة الفنية » كل الوان الاستعارة . فاللألى ماكيت تكتل زوجها « أن يطلق سهم شيفته نحو الهدف » ، و « دكان » بعد نوبات حمى الحياة يركل في سيات عيسى ودالين يضي « الفخار التي تخفي تحت إشباعات الرجال » وماكيت « يعوق في الدم السلوكه أوتشام عذته مع الأحوال » وهكذا ..

ولكن الدكتور كارولين سيجرون لا تلتصق بمفهوم الصورة في لغاتها العريضا مثلما يفعل جون كرو دانسون مثلا ، أو جون ميثون مري أو سيسيل فاي لويس أو سوام - وانسا نقول أن التشبيه « أي التشابه بين الأشياء المختلفة - يعمل في حياته سر الكون » إن البذور النابتة أو الأوراق المتساقطة في الغراب لميسر آخر من العمليات التي تشهدها كوننا في حياة الإنسان وموتها ، وهذه الطبيعة « كما نقول - شيرها ونهر أعمالها بأحاسيس بأنها تواجه سرا غلضا كبيرا ، لو أمكن فهمه ، لاستطاع أن يشرح لنا معنى الحياة والوفاة .

وإذا عدنا إلى التلميح الذي أبحث المؤلفة وجدناها تعالو في الفصل الثلاثة الأول أن تثبت صحة مستعينة بظفرات بين الصور الشعرية عند شكسبير ، ومثلما كنا منه بعض معاصره مثل مارلو وفرانسيس باكون وتوماس ديكر وتشاسبان وبن جونسون وماتيسر .. والحقيقة أن الفيلسوف الثاني والثالث يؤيدان وجهة نظرها أشد التأييد . فتمت مختلفات بين الصور الشعرية عند كل واحد من هؤلاء ، حتى أن كل واحد منهم يكاد يسدور ( في صورة ) في تعلق معين لا يتعداه . فعدت شكسبير مثلا نرى أن أكثر الصور التي يرسمها مستمدة من الطبيعة ( وخاصة حالة الجو ، والنباتات واعداد الطقس ) والحيوانات ( وخاصة الطيور ) والحياة اليومية المنزلية ، وصحة الجسم ومرغه ، النار ، والفن ، والطعام واللبخ ، أما عند مارلو ، فترى أن معظم الصور مستمدة من الكتب وبخاصة كتب اليونان والرومان ، والشمس والقمر والكواكب والسواحل .. وهي تؤيد ذلك بالرسوم البيانية التي تتولى بصورة واضحة حسب الأسر في هذه الأحوال ، وتغرب كثيرا من الأمثلة التي تؤيد وجهة نظرها ، يقول مارلو :

وبدرونا ذاتي تترك مثل الشمس في سيرنا  
سوف تظارد النجوم في السماء .. ( تامبولين )  
ويصف جمال وجه امرأة قائلا :  
أنا لأجل من تسعد السماء  
إذا ارتدت فتة التبر كركب \* ( فلوستوس )  
ويصف طبيعة الإنسان قائلا :  
أنا دالة الحركة والتقلب مثل الأنفك \* ( تامبولين )  
والأ مالت عني فلذلك :  
لأن جبريت رب الأرباب قد وقع في غرام محبوبته واشتعلها  
ليجسل منها ملكة السماء المنجزة - ( تامبولين )  
وحين يصف فصل الشتاء يقول :

أنا تلك ميل السماء (أ)  
وتعمر قصر الشمس اللاأ  
وتزق قبة النجوم العالية - ( تامبولين )  
أما شكسبير فهو يختلف اختلافا جوهريا عن مارلو في مصادر صورته الشعرية ، فهو لا يخلق بعيدا عن هذه الأرض ، وإنما يستمد منها صوره ، إذ أن عينيه وحواسه مسلفة على الحسية اليومية من حوله ، لا يكاد يلفد أدنى لتصيلات حركة من ظلي يرمي بها حيه أو ذرة تتلح أو عمل دبة منزل ، أو الإحسيس الأرسم على وجوه البشر . وهكذا نرى استعارته بسيطة مألوفة ، ولكنها مع ذلك غاية في الدقة وعمق الدلالة :

لقد انتهى عمل اليوم الطويل  
ولأبد أن نام ( أنتوني وكليوباترا )  
صلى الأ يتبع الليلة المانسة صباح مطير ( سويتز ٩٠ )

إن دكان في ليره  
بعد موات حمى الحياة يركل في سيات هيبك \* ( ماكيت )  
تلقى هائل مثل النرة يا روسي  
تسور الصورة \* ( سيبيلين )  
صنحتا أ  
الأ فرد وقصى على صفرى .

يؤرخ من الموضع الثالثة ؟ ( أنتوني وكليوباترا )  
وإذا حاول شكسبير أن يمتدع عن الأرض فهو إنما يفعل بكل اللال الحياة الإنسانية بين جنبيه .. وأنه يسبح ريفيا في لفسه الكون بينما تشده على التوام خيوط البشر إلى الأرض ، فلا يكاد يفعل حتى يعود ، وحتى وهو يعوم تراه يلقى تعويجه بالتر تعارب الإنسان تراء وعمقا .

وتلحق الدكتور سيجرون قللة . وهكذا .. حين لفص الصور الشعرية ، نستطيع أن نذكر كم يختلف كل شاعر عن سواه ، في الذهن والفترة إلى الحياة والمزاج النفس . فبينما نجد شكسبير مهتما وملاحقا للأشياء الملموسة والحوانات اليومية ، وخاصة في الحياة خارج المنزل وداعله ، ونجد أن حواسه حادة بشكل فريد ، ومتجسدية مع قواهر الحياة تجلوا شديدا ، نرى أن مارلو لم يكن يهتم بالأنبياء المصونة الجسدية ، فهو لا يكاد يراها إلا أنه يعيش تقريبا في عالم من الأفكار ، حتى أن عواطفه تستثار عن طريق الفكرة ، بينما تستثار عواطف شكسبير عن طريق الأحاسيس .

وبإذا المؤلفة في الفصل التالية في مناقشة موضوعات الصور الفنية عند شكسبير ، فتمرس في الصور التي مستمدتها من البحر ومن حياة البحارة ، ويتبين أن هذه الصور لآدل على أن خالها تلك البحر كثيرا ، وإنما استمدتها من حياته على البحر .. لم تلحق صور الحيوانات والطيور ، وكيف يهتم اعتمادا خاصا بحريتها والأون طيراتها ، وهذا يتبع من حبه أسماء للحركة ، وكيف أن الصور الحركية تميل لبار لا يتوقف في كل صورة تقريبا . بل وتنتهي إلى أن تصوره للحركة يكاد يصاد صورته للحياة .

(١) في الأصل قبل أمر . إذ أنه يامر المدافع أن تطلق .

ومن هذه البداية تتساقط حواس شيكسبير ، فترى أن حاسة البصر عنده لم تكن تدرك شيئاً دون ادراك ، وترى كيف كان يهتم اهتماماً شديداً بتفكير اللون ، وفي وجه الاستماع ، وفي وجه الطبيعة ، كيف كان يحتل بشروق الشمس وغروبها ، وتنافس الألوان وضاعها بوجه عام ، ثم ترى كيف يتنقل عن طريق حاسة السمع بمختلف الأصوات ونوعها ، وكيف كان يهتم أشد اهتمام بالصوت والثير ودلالتها ، وتحدث عن الرموز التي يمثلها الصامت والفصح له ، وعن حبيبه لسكون وكراهيته للصخب ، ثم تتاحى حاسة الشم عنده وكيف كان يتصور الروائح لكثافتها الجردة ، مثل الرائحة العفنة للرياحنة وهكذا ..

وهي تعرفني أيضاً لحاشتي الخلس واللوق عنده ، وعن جماع دراستها لهسعد الحواس تنتهي إلى آراء شبه غامضة عن مزاجه النفسي واهتماماته .. تصل إليها في دراسة طبية عبر فصول عدة حتى تبدأ القسم الثاني من الكتاب ، وتتناول الدكتوروة سبيرجون في هذا القسم الثاني ، الطريقة التي أثرت بها الصور الفنية في تشكيل مسرحياته ، وكيف ألهمت كل مسرحية بمجموعة من الفسوف خاصة بها ، مسألة الموت هيمنة عليها ، فترى مثلاً في مسرحية « دونيوس وجوليت » أن الصور الفسوفية هي الصور المأساة ، على المستوى الواقعي والمستوى الرمزي ، مثلاً نجد أن صور اللابس غير المناسبة لرتبها في الصور المأساة في « هاكلبي » ، ثم تلقى وقلة أطول عند مسرحية الملك لير .

وتقول الدكتوروة كارولين سبيرجون أن عبق الإحساس والعاطفة في « الملك لير » وقسمة تركيزها حول بؤرة واحدة يمكن أن تتم منهما طفيفة بالغة الوضوح : أن أمة صورة واحدة مستمرة تجري في خيال شيكسبير ، وهذه الصورة الهيمنة شديدة التأثير حتى على الصور الجانبية والفرعية التي تضاعفها وتزيد من حدتها وتأكيدها .

فلننظر نضع طول الوقت بجو السكناخ والصراع ، بل هيمنة بالأم الجسد الذي يبلخ مع العذاب الألم ، وهذا الجذب ينبع بصورة طبيعية من جو المسرحية ، وظروف الحياة العقلية للملك لير نفسه ، وهذه الصورة للجدب البشري في الأنا تركب هذه العاطفة النفسية للملك لير ، ثم طريق الأفعال Verbs التي يخلق بها ، والاستمرارية النوعية التي توحي ببطل هذا الجسد هنا وهناك ، فلذلك لير في عذاب التسمم الذي يكابده ، يصور نفسه رجلاً لهصر أكة وتعبه ، وتغرب رأسه الذي جعله يرتكب هذه المعالجة .

يعترف جلوستر في جرة إلى ريجان أنه أرسل لير إلى دوق فيرالا :

إلى لا أطيق رؤية أصابعك القاسية

وهي تلقى عينية المسننين ، أو أرى لكش التوحشة تفرس مدالبها كالأدب في لحمة اللبس ..

والملك لير يقول لكوردليشا :

أني مشدود إلى حبله من نار ..

وإن مدعس لكروي غدى كائناً رصاص متصور ..

وتعلق المؤلفة على ذلك قائلة أن شيكسبير لظن أن حقيقة علمية صحيحة وهي أن العذاب النفسي يمكن أن يتكاثر ويزداد حدة إذا صاحبه عذاب جسدي ، وإذن فلننظر أن تلك الصورة حتى في المشاهد التي تتناول عذاب الملك لير بصورة مباشرة ، مثل مشاهد جلوستر مع أمهاتك تنقسم بنفس هذه التفاصيل ونحن نقرأ هذه الأفعال مثلاً : يلوي ، يفرق ، يفرق ، يضي ، يكرى .. وهكذا .. ونحنها نقصن مشاهد أخرى غير مؤلفة في ذاتها ، نقابلنا هذه الأفعال أيضاً في جانب صورة التكيد البشري الذي « تتركز أوصاله » أو « يشد في كفة تعذيب » أو « تتكلم عظامه » ..

وتتبع من هذه الصورة فكرة الأحوال الظرفية – فمشلا تقابلنا صورة البشر وهم « ياتلون بشهم بعضا » مشعل - وحوش الأفعال - أو صورة الغلاب والتمود - وهي تتركز

أجسادها - . والملك لير يظن أن ابنته ريجان - علما تعلم بسوء المعاملة التي تلقىها على يد أختها جيونريل - سوف تعطي بالقاهرة - وجه أختها - الذي ، وتكران الجيل من جانب الأبناء يشبهه لها ، يلطم لها التي تقدم إليه الطعم ..

أما دوق أوبولي فيصرخ في وجه جيونريل قائلا أنها وأختها ريجان نمرتان لا ابتشان ، ويقول أنه لو أطاع نفسه - ترك أوصالها وقت عظامها - . وهذه الصورة الوحشية تلص بها المسرحية ، نذكرنا بما أشار إليه آس براند في كتابه عن التراجيديات شيكسبيرية من أن صور الحيوانات تلعب المسرحية وتلعب دوراً أساسياً في تصوير الشخصيات ، والتفسير الذي تقدمه الدكتوروة سبيرجون لهذه الصور الوحشية هو أنها تتبع جميعاً من تصور للطبيعة البشرية وقد ارتكبت إلى حالة الحيوان المتوحش - وهو التصور الذي أدرسم في ذهن شيكسبير أثناء كتابة المسرحية وأفعاله نفسيات أبطالها - وأدعى بل خلق الصور القاسية التي نهدب فيها « السلاب الضاربة » والتمود و « الحيات الملغلفة اللاذقة » و « التور ذات المناظر العادة » و « العدة الفيلبية » ، والعشرات السامة » و « القتران القارسة » و « النب ذو الخلاب الشريرة » ، إلى جانب الكلاب التي تلج وتطى وتتن وتلتق سمورة .

ولا تسلم الطبيعة من هذا التصور فهي أيضاً لارة ، متوحشة ، غامبة لا تهدأ ، « الأمطار تعطل وتتصارع مع الرياح جيلة ودعابها » ، بل تتصارع مع الملك وتمزق شعره الأبيض - الذي تشده الواسف العاتية في فحشها الأعمى ويطلب هسو إلى الريح أن تهب وتمزق غودوها ، ثم يصل في ذروة عياجه الذي يقترب من الجنون إلى أن يطلب من الرعد الذي يزلزل كل شيء أن ينفض على الأرض الكروية فيدكها ويعطشها مستوية كالرعي .

ولا يسلم الآلهة في هذا الجو المتهبط من الاتسار والتوحش ، فهم يتفانون البشر ويقتضون أخراف الرجال ، دون أن يتنقذ ذلك حيلة اللهو .. يقول جلوستر :

« نحن بالأسفة للألمة إلا كالحشرات في أيدي الأطفال الباطنين .. »

والدكتوروة كارولين سبيرجون تقوم بعزل هذا التحليل فسي كل المسرحيات الأخرى ، ثم تلصق بالكتاب بعض الأبواب التي تشتمل على الخرافات والرموز الجيبالية للوصفة لمداد الصور وأنواعها ومصادرها المختلفة في مسرحيات شيكسبير ومصادره ، وفي كل مسرحية شيكسبيرية في حصة .. فتشألة التفسيرات والتحليل وهكذا ..

وتقول المؤلفة إنها اجتمعت أن تشر المادة التي بنت عليها كل هذه الدراسة مستقلة حتى يستطيع من يود من الباحثين أن يقوم بدراسة من لون آخر للصور الفنية أن يتلصق بها ، ونحن نرى بالفعل أن كثيراً من الباحثين قد استفادوا من هذا الكتاب ، فمثلاً يعتمد النقاد الأمريكي المعاصر « كلينتي بروكس » على الفصل الذي كتبه عن الصور الفنية في مسرحية هاكلبي ، وكتابته دراسة لرمزين من الرموز القوية في المسرحية ، وهذا رمز « الفصل العاشر » ، و« حياة الرجولة » في كتابه النفسي « الآلية للحكمة الصنع » .

كما تحت المؤلفة بكتابتها هذا الطريق إلى أبحاث تطبيقية ممتدة مشابهة لبحثها ، فمثلاً أخيراً كتاب « الصور الشعرية عند كينس وتيسلي » لريتشارد فوجل وكتاب « الصور الشعرية » عند « وندزورت » فلورنس مارش ، و « الصور الشعرية عند ملتون » لهورد ، وغيرهما من الكتب التي تسجت على منوال الدكتوروة سبيرجون وإن اختلفت في غاية البحث ، فاعتنت فوجل بالنتيجة الفنية ، واهتمت فلورنس مارش بالرؤية الشعرية عند وندزورت ، واهتمت هوراد بجانب ملتون وجو صره في كتابه الشفم عن صورة الفنية .

محمد محمد غنالي



# الثقافة والمجتمع

CULTURE AND SOCIETY  
1780 - 1950  
by RAYMOND WILLIAMS  
Chatto & Windus, London, 1958

لا نستطيع ان نعود الى الوراء . وزاد من حدة هجومه ماحدث في فرنسا مع الثورة .. فهو يسترف بان المخلوق قد وقع فعلا ولكن بيرد يحاول جاهدا ان يثبت ايمناه الكلي من كل ما يتعلق بذلك التيار الجديد . والنتيجة ؟

النتيجة ان يصبح مثل هذا الفكر معزولا ، ولكن الحقيقة التي لا يمكن النكارها ان بيرد لم يكن في يوم من الايام ضد الإصلاح الذي تأدى به في اثر من موضوع على أساس الاستفادة من التجربة والمطاط حتى نسير من « نور الى نور » . ولكن هجومه كان موجها ضد التجديد على نطاق واسع ، فالإصلاح في نظره لابد ان يكون تدريجيا تنتقل معه من خطوة الى خطوة ولا تنتقل معه بالظرف .

وحينما عارضى بيرد الديمقراطية كان يعارض فيها اتجاهنا نحو السيطرة ، فهي رايه ان الفرد في حد ذاته شرير ، وان حقوق الإنسان تسهل حقه في التقييد ، فهو يقول :

« ان الحكومة وسيلة توصل اليها الإنسان لتوزيع احتياجاته ، ويجب ان تعتبر رغبة الإنسان في ايجاد شايك لمواطني ضمن هذه الاحتياجات . والمجتمع لا يتطلب اخضاع مواطني الفرد لظلم ، بل حتى في الجماعة ، كما هي الحال مع الفرد ، يجب ان لا تقبل لهم احتياجاتهم بصفة دائمة ، ويجب ان تسقط ارادتهم ، وتخضع مواطنهم . وهذا لا يتحقق الا بوجود قوة خارجهم » .

ولي هجومه على الفردية المطلقة الذي أدى الى ما نأدى به عالمو أرنولد فيما بعد ، يؤكد بيرد وجود قوة أخرى علوة الشعب ، التي يتوحد الى الدولة . والموتة في نظره عقد اجتماعي ، عقد اجتماعي لا كيفية العقود الثانوية لتصدير الطلاق أو بين أو الفطن ، ولكنه عقد عام مقس ، لا يرتبط به الأحياء فقط ، ولكنه يضم الأحياء والأموات وهؤلاء الذين مقالوا في عالم القيب .

اما « ويليامز كوبيت William Cobbett » فهو يشترط مع بيرد في كراهيته لطبقة معينة ، ان يكره الديمقراطية كراهية بيرد لها . وهينما ترك الولايات المتحدة الى ندادات الديمقراطية والاتحاد الفيدرالي ، عاد الى إنجلترا مؤملا ان يصعدا كما كانت وقت مولده ..

ولشد ما كانت صدمته حينما عاد ليشاهد الملكية الصغيرة في الريف تنتقل الى أيدي الملاة الكبار ، حينما شاهد اختفاء طبقة صغار المزارعين ، واختفاء البيوت التي كان يفتحها هؤلاء المزارع صغارا ، وقد ابتعتها الملكية الكبيرة ، حينما شاهد إنجلترا وقد تحولت الى طبقين : « طبقة الأسياد ، وطبقة العاملين اللاذ » . وفي هذا يقول :

« ان العامل في إنجلترا ، بالرغم من أنه قد يكون هو وأسرته مستغنى ومتفهما ومجتهدا بكل ما تعمل هذه الطبقات من ممان ، لم يعد قادرا الآن على ان يوزع لزوجته وأطفاله الثلاثة وجبة من اللحم ثابتة على مدار العام في حين انه لا يتوقع من العمل يوما واحدا ، هل هذا ما يجب ان يكون عليه حال العامل ؟

وهكذا يجار كوبيت بالشكوى في النهاية معلنا رايه بصراحة : « ان إنجلترا شن منذ مدة طويلة تحت وطأة نظام تجاري هو أكثر الأنظمة التجارية تصفا »

وحينما يتعرض كوبيت لمشكلة الطبقات الكبيرة لا يقبل بل أبدا انصاف المخلوق ، ولا يقبل أيضا ان يتدخل الدين في علاج المشكلة بتوزيع الصفقات أو ما شابه ذلك ، فالمشكلة أخطر من هذا .. انها تحتاج من جانب الدولة الى « تدخل » فعلي ، ثم توقع كوبيت من هذه الطبقات ذاتها ان تقاوم ولا يمتن هذا بل ياتلها بالاتجاه الى العنف ، ولكنه يطلب منها ان تحاول تصحيح حالتها بالاعمال الإيجابية . لهذا يعتبر

لعل من أبرز مزايا الانقلاب الصناعي في إنجلترا أنه مهد بطريق مباشر وغير مباشر لظهور طبقة من المفكرين زخر بهم القرن التاسع عشر .. فقد كان من نتائج الانقلاب الصناعي مثلا ظهور طبقين جديدين على إنجلترا في ذلك الوقت الى حد كبير ، هما طبقة العمال وطبقة الرأسماليين من أصحاب المصانع .

وأدى ظهور هاتين الطبقتين واحتكاكهما الشديد الى التفكير في نمط جديدة تختلف اختلافا أساسيا مع القيم القديمة وذلك عند التقدميين والإشتراكيين ، أو التفكير في نمط تختلف عن القيم الصناعية الجديدة بمبادئها البحتة وذلك عند المحافظين ومن تلقوا بالهداب إنجلترا قبل الانقلاب الصناعي وإنجلترا في العصور الوسطى على وجه التحديد .

ومع اختلاف هذين التيارين من ناحية المبدأ ، فهما يلتقيان عند نقطة واحدة ، وهي كراهتهما لإنجلترا الحديثة بوجهها الذي التالى . وقد أثار التفكير في الحالة التي وصل اليها إنجلترا موجة من موجات من الجدل حول نوع الثقافة التي يجب ان يتخلها الشعب ، وبخاصة الطبقة العاملة لتحقق توازنا فكري يعطيها أمام موجة كفاية الصناعية . ولاراجيل أيضا حول العلاقة بين المجتمع والثقافة وهل يجب ان تنصل الثقافة من المجتمع أم لا ..

هذه كلها مسائل يناقشها « ريموند ويليامز » في كتابه « الثقافة والمجتمع » ، والكتاب في حد ذاته أول حلقة في سلسلة السجال المائر اليوم في إنجلترا حول الانفصال الثقافي أو ظاهرة التفتت .

ويخلص ويليامز الى ان الحركة في الواقع أصغت على القرن التاسع عشر لونا واضحا ، وهو لون التناقض أو التصادم ، تناقض يدلل عليه ويليامز بعرضه لنماذج للفكر في تلك الفترة من تاريخ إنجلترا . فهو يسوق لنا بعض المفكرين ، يعارض الواحد بالآخر ، ويكتفي بدور التقارير والاستشهاد في معظم الأحيان ، فهو يسوق لنا أولا آدموند بيرد وويليام كوبيت .

والأول فيلسوف إيرلندي مشهور ، ويرثى لاشتهر بالبلافة والقدرة البطالية . كتب في السياسة وعلم الجمال ، واشتهر بهجومه على الثورة الفرنسية وتوفي في عام 1797 . أما الثاني فهو كاتب ومصارع إنجليزي ، اشتهر بجولاته التي كان يقوم بها ماشيا على قدميه في الريف الإنجليزي .

وعلى الرغم من التباين الكبير بين الاتجاهين العلميين لكل من بيرد والمخالف وكوبيت الشيعة الا أهما كانا متفقين في هجومهما على إنجلترا الحديثة بعد الانقلاب الصناعي من خلال معرفتهما لإنجلترا قبل ذلك الانقلاب ، فيرد مثلا بهاجم الديمقراطية « بمعناها الحديث » بالرغم من إيمانه بقننا

كوبيت من أوائل المفكرين الذين أسسوا الحركة العمالية في إنجلترا .

ويبقى في كوبيت بعد هذا جانبان هامان . هناك أولا مكانه ودوره من التعليم العام . ففي رايه ان الطبقة العاملة يجب ان تكون مسئولة عن التربية الخاصة بها ، معتقدا ان التربية تصبح خطيرة وقاسية لو جردناها وفصلناها عن حياة هؤلاء الذين يتلقونها ، إذ تضيي مجرد قوالب تصب فيها طول الشباب . فهو يصر على ان ينفصل التعلم عن الحدث ، وان التجربة المصعبة تنشأ عن طريق الحياة ككل ، وتهدد لانسجام بها .

والجانب الآخر في كوبيت هو اشتراكه مع عدد من مفكري هذه الطبقة في احترام المصنوع الواسطي واعتبارها مثالا يحتذى به .

ولقد بدأت حركة الاحترام بالمصنوع الواسطي في منتصف القرن الثامن عشر فكان المفكرون ينظرون الى الاديرة على انها معادج لا يجب ان تكون عليه النظريات الاجتماعية كمنسجل للفردية المظلمة . ولقد اهتم بيرك ايضا بهذا الجانب في كتابه من الثورة الفرنسية ، لم يعمها كارليل ورسكن .

ولم يكن بيرك وكوبيت وجههما في ميدان التنافس الفكري فهناك ايضا اثنان من اهم مفكري الطبقة وامني بهما : روبرت سودي و « روبرت اوين » وسودي شاعر رومانسي كان صديقا لتكويريج و « وودث واث » ، هذا حياته لائرا مؤيدا للثورة الفرنسية وخطما معارضا يفتن بالمفسال الملكية . اما اوين فهو المفكر الاشتراكي الشهير صاحب تجربة المجتمع الاشتراكي ، ومن اوائل مؤسسي الحركة العمالية في إنجلترا .

وكما كانت الحال مع بيرك وكوبيت فاننا نجد ان روبرت سودي وروبرت اوين يتناهما أساسا وان كانا يختلفان في أكثر من موضع في افكارهما . تعود اهتمامهما الى انهما من اوائل المفكرين الاشتراكيين في إنجلترا . ظهر اثرهما بصور واضحة في الحركة الاشتراكية المسيحية الاناوين السج الى الاشتراكية والجمعيات التعاونية على حين اتجه سودي مع بيرك وكويريج الى المحافظين الجدد . وفي عهدنا المفسال لا يستطيع استرجاع انكار أهمية سودي وتأثيره . فما قاله في عام 1816 كان يمكن ان يوقله الكيويرون من أبناء جيله ، حتى هؤلاء الذين يهاجمونه :

« ان اضطر الشهور التي نهدنها في الحال التي وصل اليها الفقراء . . والتي تعرضنا باستمرار لاهوال حرب طبقة سوف تنتهي ان عاجلا أو آجلا بحرب حقيقية اذا لم نسلها بالعلاج »

وتلويرو مذهبه الاشتراكي في قوله :

« لقد أصبح كبار الراسماليين مثل العيتان لثمن الاسماء المصيلة . ومن المؤكد ان ظر فلة من الناس يرصد بنفس السرعة التي يزيد بها لروة فلة اخرى » .

وترجع كل هذه الامراض الاجتماعية من ظفر الطبقة العاملة ومرضها ، الى النظام الصناعي القائم الذي يحصل صاحب المصنع والعمال الى آلات لا انسانية فيها .

وبنظم « سودي » كلامه في كتابه « معارورات » « يسجن شخصيات تاريخية » بسؤال يسهم مونتيستو : « هل يزيد ان تعمى ان تقدمنا في اكتشافاتنا الكيميائية والالية اسرعنا يتفق مع الرضاء الحقيقي للمجتمع ؟

ويرد عليه مور :

انك لا تستطيع ان تقدم فيها بسرعة كبيرة ، على شرط ان تسير الثقافة الاعلاقة مع ريادة القوى المادية . هل الامر كذلك ؟

ومن هنا نرى التناقل مع « اوين » الذي يبدأ بتقلبه حقيقة هامة ، وهي ازدياد القوة المادية التي جاءت مع الانسلااب الصناعي ، ويرى في ازدياد تلك القوة فرصة سانحة لصالح اخلاقي جديد . فهو يقد الى جانب رجال الصناعة الجدد فيها برون من ضرورة التثوير الذي سيغير حتما على إنجلترا . ولكنه يختلف معهم في ان ذلك التثوير اخلاقي كما هو مادي . وكما كان الجيل الجديد من رجال الصناعة يسعى وراء تحقيق الربح الذي فقد كان « اوين » يسعى وراء هدف آخر لا يقل اهمية وهو تحقيق السعادة لإنجلترا . ويرى في زيادة الثروة فرصة للاستفادة من الثقافة .

ويتفق « اوين » مع « سودي » على ان المشاكل التي تواجهها إنجلترا لا تنبع من الطبيعة البشرية ولكنها موجودة في « بناء المجتمع » ذاته مختلفين في ذلك مع رجال الصناعة والسياسة . لم يؤكد بعد ذلك حقيقتين هامتين :

اولا : ان اي تغير في ظروف الانتاج يترتب عليه تغيير سمي في الايدي المتجة وظروفها .

ثانيا : ان الانقلاب الصناعي كان تغييرا كبيرا من هذا النوع ، اذ تبعت تغيرات جوهرية في ظروف الايدي العاملة ، وتنتج منه بالمثل ما يمكننا تسميته بالانسان الجديد . وطبعا هاجم « اوين » هذا التثوير الجديد على اساس ان العلاقة بين العامل وصاحب العمل او صاحب المصنع أصبحت مصورة على مجرد معاملة كل طرف للحصول على أكبر قدر من الفائدة من الطرف الآخر . وبعد ذلك التثوير ، لم يعد هاجما الا ان لغتنا بين العالم الاخلاقي الجديد وبين اللغوي :

لقد كان ذلك التثوير المادي الجديد ممينا الى حد جعل مفكرا مثل توماس كارليل يقول بان الآلية أصبحت مفتاح كل شيء ، آلية الانتاج المادي والفكري . لم تعد الآلة تعزل الناحية المادية فقط ، بل انتقلت المودى الى ميدان الفكر والروح ، وأصبحت القلبية كما تصورها « ان ما لا يمكن فحصه ونهية آتية لا يمكن فحصه ولهم على الاطلاق »

ولم يكن كارليل في تلده للمجتمع بصورته المادية الجديدة بتدري عرضا لهذا المجتمع ، وانما كان يدعو الى تحقيق توازن بين قوتين : الخارجية والداخلية ، حتى تتسنى للفرد ان يحقق حريته التي تخلص من اجلها طويلا .

وكان احساس كارليل بتغلب القوة المادية بلون تفكيره شعورية او لاشعورية . فهو إذ يتحدث عن البطل يسهم أمام عيننا في صورة الانسان القوي الكهيب الطاع . ويرجع السبب في ذلك الى عامل نفسي محض ، وهو احساس كارليل بضعفه وحاجته الى القوة والسلطة . اي ان تصوره للبطل في فسود الانسان القوي ليست في الواقع الا تعريفا لضعفه هو في صورة قوية . وحينما يتعرض كارليل لهذا Laissez Faire يهاجمه بشدة على اساس انه كان مناسباً كلية للقرن الثامن عشر ، اما ان نحاول تطبيقه على القرن التاسع عشر فهو ما لا يتحمله الظروف الجديدة .

ولقد كان من نتائج ذلك البدائي القرن الثامن عشر انشاعهنا الثورة الفرنسية ، لم الحرب وما أحدثته من لآلال جوهرية غيرت خريطة أوروبا . وربما قام رفض كارليل للديمقراطية على اساس انها صورة اخرى لذلك المبدأ . ففي ظل هذه الديمقراطية يفتنى النظام والحكومة ويصبح الافراد احرارا في السعي وراء مصالحهم . لهذا فدموته الدائمة أمام ظيقان الديمقراطية السياسية هي المطالبة بزيادة سلطة الحكومة وبسطة النظام ، وذلك لصالح الطبقة العاملة ذاتها . فالاصح في نظرهم « لا بد ان يقد . وهذه هي الحال مع الجاهل ، ان ان من حق ان يهوده العاقل المستنير .

في عمر الفترة الناجمة من حياتها ، وإلى جانب الناحية السياسية نجد أيضا النقد الاجتماعي .

ولكن ريموند ويليامز يقدف عند نقطة في منتهى الخطورة . صحيح أن الفنان يتأثر بالتغيرات الفكرية والاجتماعية من حوله ولا يتغير هذا تأثرا مطلقا . ولكن الشيء الذي نسيه ويليامز هو مقدار تأثير العمل الفني ، كعمل فني ، بما ورد فيه من تيارات سياسية واجتماعية وأخرى . فقد تحدث ويليامز في الواقع عن جانب واحد للمشكلة ، وهو جانب التعلق الفني ذاته ، وإلى أي حد نستطيع أن لا نستطيع تحقيق الانفصال ولكنه لم يناقش الجانب النقدي . هل يجب على فنانه أن يبتني حكمي - إذا جاز لي أن استعمل هذه الكلمة - على قدرة العمل الفني على عكس هذه التغيرات المذكورة ؟

ماذا يجب أن نوقفه من الفنان ؟

في الواقع أنه إذا كانت لدى الفنان قدرة على التعبير عن هذه التغيرات - وأياها ما يكون لديه هذه القدرة - فالتأثير يجب ألا يقيم حكما أو تقديرا على أساس هذه التغيرات ، فهي تيارات فكرية وسياسية واجتماعية منفصلة عن كيانها الفني لها مبادئها ومعاييرها الخاصة بها .

ولقد استعجب هذه التغيرات الأساسية في الحياة تغيرات أساسية أيضا في مفهوم الفن والفنان ، ومكانتهما في المجتمع . إذ أننا قبل ذلك كنا نرى الفنان مقيما بمواقع العناية الفنية . كان الفنان لا يستطيع أن يخرج إنتاجه إلى حيز النور إلا إذا استطاع أن يلتصق أحد النبلاء بتبنيته فنيا ، والألا تصور جوبا . وحينما يخرج عمله بعد ذلك إلى حيز القراءة كانت الدلالة الترفلية مطلقة على صفة النبيل ورفاهه ، نتج من هذا جانبان هامين في حياة الفنان قبل الانقلاب الصناعي :

أولا : كثر على الفنان أن يرضى حاميه الأدبي على الأقل ، أن لم يتعطفه إذ يظل يتوقع المرد من أسر الشراء مثلا ؟ كان يتوقع حق نفسه القوية على الكتابة في المناسبات والمجاملات ، وفي الوقت نفسه يمد من مواهبه هو ويؤجل ما يود أن ينطق به - فاصبحت نص التكلفة والصنعة والعدم الماطفيسية الشخصية .

ثانيا : كان اتصال الكاتب بجمهوره اتصالا مباشرا شخصيا فقرأه غالبا هم أصدقه النبيل ونمذوه ، وكان عليه أن يكتب بما لا يتلقاه شخصا من نقد وتثريه .

ثم جاء الانقلاب الصناعي بطريقة جديدة قدر لها فيما بعد أن تصبح أقوى سلطة في المجتمع ، ومن هذه الطبقة ظهرت طبقة القراء الجديدة . وأخذت دور النشر في الظهور والانتشار لتسهم في توسيع دائرة القراء الجدد .

وأعطى هذا كله الفنان احساسا بالاستقلال والتحرر ، ليصبح قادرا على التعبير عن نواح لم يكن يفكره أن يعبر عنها من قبل . ولا يعني هذا بحال من الأحوال أن الشعراء الذين كانوا يعتمدون على العناية الأدبية كانوا يكتبون أشعارا وديرة أو غير جيدة . فهناك شعراء عاشوا تلك التجربة وابتدعوا أيما ابتداع . وما على القراء إلا أن يقرأوا أشعارا فنانا مشكلا « جون دودين » يعرف صدق هذا القول . ولكنهم الآن الملائمة بين الفنان وقاربه طرات عليها تغيرات جوهرية ، فاصبح يتعامل مع دائرة أوسع من القراء ، بطريق غير مباشر يترك له حرية الحركة والابتداع .

عبد العزيز حمودة

فلازم كله في رأيه يحتاج لصايف قوي ، هو الحكومة في الميدان السياسي . أما في ميدان الأدب فإن كارليل يقولنا إلى ما سافه أنزل بعد ذلك من ضرورة وجود طبقة من المثقفين تقود المجتمع في مجالات الفكر والفن تماما كما يقوده رجالات الصناعة والرسامين في ميدان الاقتصاد .

## الفنان الرومانسي

شهدت هذه الفترة الآن تغيرات جوهرية هسزت إنجلترا وتوجدت فيها جديدة في مجالات الاقتصاد والسياسة والفكر والمجتمع . لكن أين يلف الفنان من هذه التغيرات ؟ هل يعلق الفنان على نفسه نوافذ برج عاجي وانهمك في الخلق في منزل من التغيرات التي تدور حوله ؟

هناك تعريف شائع يقول أن الفنان الرومانسي يعبر عن جمال الطبيعة ومن عواطفه الذاتية . وحينما يذكر ذلك التصعيد جمال الطبيعة يؤكد ويركز على حقيقة خطيرة ، وهي جمال الطبيعة بعيدا عن لمسات الآلة وظوايا المادة . جمال الطبيعة الذي لم تفسده التيارات الجديدة مع ذلك الانقلاب الصناعي أنه لم يؤكد أيضا انفصال العواطف الذاتية عن طبيعة الإنسان في المجتمع انفصال بين اهتمام الشاعر بجمال الطبيعة واهتمامه بالحكومات ومجريات الأمور .

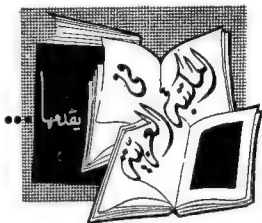
والواقع أن في ذلك التعريف ، على هذا الأسس ، نجن على الشعر الرومانسي وذلك لعدة أسباب :

أولا : أن ذلك الانفصال بين احساس الفرد والاحساس بالجماعة وطبيعة الفرد فيها لم يظهر إلا في أواخر القرن التاسع عشر ، أي في الفترة التي ظهر فيها التعريف الحديث في القرن الذي ظهرت فيه الحركة الرومانسية في العقد الأخير للقرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر .

ثانيا : أن التغيرات التي جاءت مع الانقلاب الصناعي كانت من القوة والعمق لدرجة لم تستطع معها أبراج الفنانين العاجية أن تصمد أو تقاوم ، فقد سبق أن قلت أن هذه التغيرات كانت جلوية وكان لابد أن تسهم في تشكيل شخصيات الفنانين الرومانسيين ، أي بمثابة أخرى كانت التيارات الجديدة من القوة والعمق لدرجة أن اندمج فيها الصقويان المصام والخاص حتى أصبحت التجربة العامة تجربة فردية ، والتجربة الفردية تجربة عامة . وقرّب على ذلك أن أصبح التعبير الذاتي المخلص حكما عاما لانه تجربة مشتركة ماثها الجميع تقريبا . ويستشهد ويليامز على ذلك بقوله أنه حينما حدث الثورة الفرنسية كان « بليك » في الثامنة والثلاثين من عمره ، و « دودث ووت » في التاسعة عشرة ، و « كولبريدج » في السابعة عشرة .

ثالثا : أن الفنان لا يعيش في فراغ أو عدم ، وأن من الشطط القول بانفصاله عن البيئة التي يعيش ويكتب فيها . بل أننا نستطيع أن نستخلص بعض التعليقات السياسية في أكثر من قصيدة رومانسية ، وأتانا نستطيع بسهولة أن نتابع انتقال شاعرين مثل « دودث ووت » و « كولبريدج » من التحمس السياسي الذي ينطق به شعرهما المبكر إلى التحفظ والهدوء

- د. محمد مندور
- د. محمد عتيق هلال
- د. نجات احمد فؤاد
- احمد عباس صالح
- د. ماهر حسن فهمي
- عاتى شكرى
- عيد المنصور صبحى



الذى تولى الصلاح عنه في المناقشة بعراة وإيمان لا تحسه عنه من قدرة على الملاحظة وبراعة في اختيار زاوية الرؤية .

وبالفهم من دفاع الاستاذ يحيى حلى العنيد فأتى لا يزال عنه وأبى في غلبة ملكة الملاحظة عند مصطفى محمود على غيرها من الملكات وبخاصة ملكة التكيف القادر على خلق الحركة الدرامية .

والتي أدق يدنو في واقعها هو أن في الرواية أي القصة الأولية ربما كان أكثر الصور الفنية ملاحاة لملكة الملاحظة التي تنطشى عند الأدب للحدود الثلاثة من القدرة على الوصف بينما يزفج الأدب للتلف بلطفها بين القدرة على الوصف والقدرة على التحليل النفسي والاجتماعي .

وتستطيع أن نجس قصة هذا الفن عند عدم من الأدباء العاملين لعل في طليعتهم « مارسيل بروست » صاحب موضوع « بحثا عن الوقت الضائع » ، وأما فن القصة القصيرة فلا يمكن أن يتسع للوصف والتحليل إلى على حساب الحركة الدرامية التي لابد منها لتجاذب هذا الفن .

ولذا كنت قد أخذت على الفاضل مصطفى محمود اتهمسا استاتيكية وكأنها لوحات تصويرية تحليلية فأتى بالبداهة لا أستطيع أن أصور نجاح مثل هذا الأسلوب في فن القصص أصلا على الحركة الدرامية كأن للسر الذي يدخل إلى النص مصطفى محمود يحكم تكوين ملكاته ذاتها بعيدته فهاهي مسرحية « الزلزال » أول إنتاج له في هذا الفن تسلك هي الأخرى تسلك الصورة الاستاتيكية منذ أن ترفع الستار إلى أن تسدل في نفس البيت ونفس الشخص ونفس الجو اللامع الغامق . وإذا كان المؤلف قد ابتدأها بلوحة اجتماعية تصور « العاجية زهوة » المعجزة في الثمانين من عمرها وهي تلبس على ثروتها الضخمة يد حديدية من التاج في حين يحاول أولادها وأحفادها ابتزاز مايتسبون من مالها - نرى أن المؤلف لم يسطع خياله في تطوير هذه البداية التي اختارها لتحدث الترامبي قتل المؤلف وأكاد - ولم يتغلب إلا باقتحام مصطفى هو ادخال شائعة قيام القياصة



سبق لي أن اشتركت مع الاستاذ يحيى حلى في ندوة الأدبية المناقشة ميسوعة من القصص للاستاذ مصطفى محمود بعنوان « اكل عيش » وندوة أخرى مجادلة مناقشة ميسوعة أخرى لنفس المؤلف بعنوان « قطبسة السكر » ، لم لاحقت أن المؤلف أخذ يتسرد جانبيا فن القصة القصيرة ليمرر عددا من الكتب تتضمن ميسوعة من التفاروت والتأملات الفكرية مثل « الله والانسان » و « الاحلام » وغيرها ليمرر بعد ذلك إلى الفن القصص فيكتب رواية جيدة هي « المستحيل » . وهو يدلف اليوم إلى فن المسرحية فيشر « الزلزال »

وانتقال هذا الأدب للتلف من فن إلى آخر يدل على أن لديه ما يقوله وأنه لا يزال يبحث عن الصورة الفنية الملائمة لملكاته ولغذائته الفكرية والعاطفية ، وفي آتة التمرات اللاحقة التي قدناها مع الاستاذ يحيى حلى مناقشة قصصه القصيرة لاحقت دائما أن قصصه أقرب إلى اللوحات التصويرية منها إلى الفن القصص بمعناه الدنيى التقليدى ، وجنعت إلى الابتعاد بأنسه ربما كان القدر على الملاحظة والتصوير منه على التحليل والإبداع حتى كانت المؤكدة أنه في ذلك تنفيذ موهوب للاستاذ يحيى حلى

كيلاف حسن سند

## ديوان "في العاصفة"

بالخوة سيقبلون واليباني مقمره  
ويسكنون درينا مواكيا مستبشره  
طريقهم صمد وأرضهم محرره  
علم يروا أنا فرسا واحة مطره  
سوى بلور لم تزل نائمة صخره  
ويضي صمات صناد في الطريق نيره  
نلتكروا أنا هيرنا آلب آلب قنصره

هذه الايات - من القصيدة الاولى في الديوان - الطريق  
لناك ، ، تطلعت على كثير من خصائص الشاعر وخصائص  
ديوانه وكثير من اراد جيله الذين عاينوا صمد الحياة وعبروا  
جسورها على شطل من العيش ، وزاد من الثقافة جاهد ينتزع  
يشق النفس من قيضة حياة مدمرة ، ويكفئ الشاعر اخوته ممن  
سيجتنبون لاجل جهود الجيل السابق في توطئة صمد الحياة ،  
ويضع جهده في توافيق اعلمهم ، الا يستلوه من شيايب لم  
يتها كه مثل مسيحياتهم من حياة حرة موهبة ، والشاعر  
يعرب هنا بين كفاف الحياة وجهد الفنان ، في فترات الضبط  
والتشكك ، وما قد يتبره نتاجه الطعيب من عسك او جهود  
وتكرار - وهذه القصيدة الاولى يرجع تاريخها الى عام ١٩٥٨ ،  
وهي بذلك من احداثها الديوان ، وتقرض ان الشاعر قد تطور  
فكره فيها الى ان يشرع جهد الفن بكفاف الحياة وبان الشعر رسالة  
انسانية ذاتية او اجتماعية تسود عن مجرد ارضاء عواطف ذاتية  
هيئة يعيش بها الشاعر بعيدا عن الحياة في كفاف اللون ، كما  
يمبر الشاعر عن ذلك في ادراكه غريب للشعر وفيمته ورسالته  
في القصيدة الثالثة مشرة من الديوان ، وعنوانها « يا شعر » ،  
وهي من نظم الشاعر عام ١٩٤٩ ، وفيها يقول :

الركب يطرب في الديبى ، وأنا مع المتخلفين  
القائمين من الربيع ، من الشمال ، بالبرين  
التاعلين من السراب ، من القواية ، والمجرور  
\*\*\*

الركضين مع النجوم ، وهم على السبع المحين  
لكن لا يملك قد رصيت ، وقد قمت بما يهون  
وتركت دنيائى الجبابرة للشباب .. الكاشرين  
وشملت كفى من مبالى ، وعشت في كهف النون

وانما تقرضى تطور الشاعر في ادراكه فيما بين القصيدتين ،  
لان ديوانه - على صغر حجمه - يدل على جهه اثنى ، وتصور  
سليم للشعر وللخيال الشعرى .. فليس الخيال في معناه

التي تجسدت عنها الصنف نقلا عن بعض دهران البوذية حيث  
ينتقل الحوار بين افراد هذه الأسرة الى مجرد جدل ومناقشة  
حول هذه المسألة ، ويستمر هذا الركود حتى يقتصر المؤلف  
حيث اخرى في تهدم بعض اجزاء البيت واساسه بما يشبه  
الزوالل وسجن الأسرة كلها داخل البيت وما انتابها من فخر  
وتعظيم في السلوك بل وموت بعض افرادها مثل - هتومة -  
اخذت العليجة - زبيدة - وخادمة الأسرة - ويقتل هذا المنظر لنا  
دائما حتى نموت العليجة زبوة ايضا ، ويقتل جميع افراد  
الأسرة ما عدا الاطفال الثلاثة اطول العليجة .

وفي الصفحة الأخيرة من المسرحية فلما بالانقلاب غير مسبوكة  
ولامسه له نعلم انه ان القيامة لم تلم ولم يحدث زوالل وانما  
الذي حدث هو قيام حرب وسقوط قبيلة واحدة خطأ على المدينة  
اخذت كمانية ملايين في ست ساعات وبذلك اتم المؤلف لوحاته  
المتكدة التي انتقلت فيها من موضوع الى آخر لان الخيال لم  
يسسته في تطوير حدث البداية وبنه المسرحية على اساسه ،  
فلمح القيامة والزوالل لم الحرب والقبيلة في النهاية - وكل  
ذلك في جو قائم مرهق لا تتراجع فيه زعزات البنى والحد  
والصمد والكرامية بين جميع افراد هذه الأسرة تقريبا حتى امام  
شيخ الموت .

والعجز عن خلق الحدث وتطويره يلاحق المؤلف ايضا  
في الشخصيات لانه بدأت المسرحية للاحق ان المؤلف قد رسم  
لكل شخصية صورة من لون واحد لا تفك عنه ولا تعيد اليه  
جديدا خلال المسرحية كلها ، وانما ان يكون قد نحتها من حير  
الصوان حتى لا يصيبها اى تقصود او تغير بل ولا غشوش  
ظاهرية .. فالعليجة زبوة هي صورة الترح الذي لا تطلع عنه  
حتى امام الموت ، فتراما وهي تعبر تصبغ طابطة لتسودها  
وابنها مراد وابنها الاخر الدكتور احمد يمثل كل منهما الانانية  
التي لا تعرف الرحمة بل ولا الذوق حتى في مواقف الموت ،  
ونفسه العانى لا تنسى حقدوا وغيرتها وحسدوا كقدريته بنه  
اخيها الغالية المتزوجة وتقتل - تفرش لها الالاء حتى امام الموت -  
وعديته تكيل لها الصاع صافين - والشخصيات المسرحية  
لا يمكن ان تنسم بكل هذا الجسود الذي يلازمها في كل  
لواطف كما ان الفن الدرامى لا يالى بصمود للشخصيات  
كاملة الانداد بل يصفط هذه الصور وسط الاحداث ، ومن خلال  
الواقف ولا يمكن ان يطلع كل صورة بلون واحد كتيب قائم ،  
كل هذه الكابة والقائمة بما يقدر الى منه ان مصفى محمود قد  
بلغ من التشاوم ما يسلو قدير البشر - وما اذن ان رواد  
المرح يذهبون اليه ليشتكوا مثل هذا الاختناق الذي يغلق الى  
انه صرف اسرافا يكاد يبعده عن حيلة الحياة .

والمرسية مكتوبة باللغة الطعيب بل وتنف احيانا الى  
السوفية التي يسميها شعبنا اللغة « العبانى » ، وما من  
ناحية الفن الدرامى لمى من النوع المعروف باسم « اليلودراما »  
اللاثم ، وهو نوع لا يقوم على ترايب الاحداث وتسلل  
بعضها من بعض تسلسلا منطقيا حتميا بل يبيع الانتقال من حدث  
مترع الى حدث مترع آخر على نحو ما فعل المؤلف ، ومن المتفق  
عليه ان هذا النوع يعتبر من ارضى فنون المسرح .

وتصيحته النهائية لادينا المتكف مصطفى محمود هو ان  
يفكر صورة الرواية وعاد كما تريد مكانه المواضع ان تسوله ،  
لهذا هو فنه الكلام .

الدكتور محمود مشور

وله توافرت للشاعر وسائل التصوير اللغوية - فهو تمكن من لحنه ، قادر على تطويعها لا في حوزته من صور ، بل في موسيقا التعبير ، ينشأ في صوره فتزدها حياة ولوة فيما وقع فيه من تجارب ، سواء اترجم فيها اللون التقليدي ، أم لجأ الى تغيير الإيقاع ، وسواء وجد القافية في القصيدة كلها أم نوعها بين مقطوعات القصيدة الواحدة .

وأما خصائص الشاعر الفنية تتجلى حين ينشأ الى تفاصيل الواقع في صسيالة الصور ، ليبنى عليها القصيدة ، وهو في هذبه الحال لا يلجأ الى العلية اللغوية ، أو الصور الصخبية ، بل الى شؤون الحياة اليومية ، ومفاسرها العادية ، فيجس منها لبنات جزئية لبنية التجربة الفنية ، وقد يعمد الى نوع من المقارنات في الصور انجزلية البنية على ملاحظة الواقع الحقي ، كقوله في قصيدة « أمل » يصور عزلة ، وفارقه :  
نفسه :

لجمعت نفسي ، وانتهجت ، قيمت في ركن قصي  
أحس الذي أبقي ، لما أصبحت شيئا في يدي  
نصمت ، من حول الحياة ضجج كالليل  
كالموت في قلب المدينة ، لا لثقت من المدى  
ويدي تبحر في التراب ، تجسه في غير وعي

وتظهر أصالة الشاعر التصويرية أيضا حين يبرز بين الوسيلة الفنية السامية ، والتكرار العبري في موضوعه ، شئ الدلالة النفسية وفي الطابع العربي ، مع التمدد ، صورة التمدد للجزيليات الواقعية التي تنسج الى الصور وتنبهها في حركتها ، ولعلنا لذلك بآيات من قصيدة « الفنية عمل » ، وفيها كذلك مفارقة بين الخاص والجمهور ، وفير البحث المتروك كثره للنفسية الانشائية :

« ولكن قد حطنا القبود ، فاصبحت حرا فاصبحت حر  
وكيف من حلبة الفيات ترجمها حشرات آخر :  
سبحان الله ، سبوح الله  
وغير من حرفة سره طير ، يسبق أغنية في الأثر  
وتصور علينا عصور النجوم  
وتسبحنا نمة بالدين ، تطلق إلينا بعض النمر  
ندا ، يا شجر  
سحفر فربك هرا كبيرا ، لنسقط ظلك فوق البحر  
وجنح لوح لسا من بعيد أشعة نور  
وتسبح من اليم صجة عرس كبير ، كبير  
وعصوت ماول لبني الحياة  
ورقمة - وحديد يرق  
وباس ، وجوهم الصامات تسبح العرق  
فيشم الرقة المنصور  
وترفع الصبية ، البالية  
وتربسة الأظفر الحاية »

وعند القصيدة في بنيتها ناجحة ، ويقوم بنائها على مفارقة بين المعاصر الجامد الآمل والمستحيل الرغد الرقيق ، وتبدأ بعوار بين اللاعنين يتم عليه يمس يترجع ، وتتمتع بسيطرة الآمل ، قد مهد له الشاعر ، بنوع ما يلقى من وراء التصوير لتفاصيل بنده نفسية ، وفي نفس القصيدة كذلك وسيلة فنية تصويرية أخرى : هي استعمال الألفاظ الدارجة ، ولكن في موقع تصبح بسمة شخصية المتكبر من ملامح نفسية ، كملها في واقعيتها في الألف ، كلمة : « بالمرحاة » ، في قوله :

« جيد غد سوف نشي ، واحة  
رواحه ..  
رواحه ..  
لنسم أولادنا بالحياء  
فيهمس شيخ »

الحديث الصحيح ركبا مع النجوم ، بل غوصا في أعماق النفس والحقية ، وليس الشاعر الحديث بشعره متفلا مع المتخلفين ، ودون الشباب الكادحين ، متليا في كهف النسون ، بل أنه صادق الوجدان ، عميق التصور ، ونحدر التانتين من شعراتنا من مثل هذا الإدراك المتخلف للشعر والمثلون جملة كما يمر عنه مؤلفا في قصيدته السابقة . ونعتقد أن هذا الإدراك من رواسب الخلف المتخلف ، أيام كان يكتب الشعر لتكتسب سائرا على درب مطروق في معانيه وموضوعاته ، فباعت حسيلة لغوية وتمازج غنة من معانٍ وعبارة تقليدية ، مبلغ عذوبة فيها أن يتبع لا أن يتشبع . وإن يتبدل في أحاسنه ، لا أن يترك وإن تكون لغاته تسلم الجزء ، الذي أو عبارات الاستعصان الزائفة الموضوعة دون أن يعيا بالصدق في معناه الفني أو الواقعي ، حتى لقد كان يتردد على الستة بعض النقاد أن الشاعر أبعد ما يكون من التفكير ، والحق أن الشاعر يكثر تفكيراً عميقاً ، ولكن في صور وإن نرجع الى فلسفات اشتراكية حديثة تليق بشرح ما يتصل بسلكه الشاعر الفكري الاجتماعي ، حتى لا نلأن أننا نتكلم فيما تختلف معاديه من مذاهب أخرى ، ولكن نرجع الى الكلاسيكيين أنفسهم ، لها هو ذا « جان لويس جيه دي بلزاق » ، القولي عام ١٩٤٤ « يقول في إحدى رسائله :

« لا أبحث أصلا عن استحقاقي للمدح بأن أجد الكتابة .  
ويبدو لي أن ثم شيئا أسمى يهدف المرء إليه .. هو الكشف  
حقائق لطمة دسمة .. تحب الناس وتعلمهم مما .. كما يعرف  
المرء كيف يسير الخير الظاهر والخبير الخفي .. لا لـ  
« لمارتين » في حديثه في « صفات الشعر » ، وهو حديث قدم  
به كدويته : « ناعلت » ، يقول :

ويجب أن يكون الشعر فلسفيا دينيا اجتماعيا . لا تلامس  
بالخرار ، ولا تزلزلا صدى .. ولكن صدى عينا حقيقيا صادقا  
لا على صوف التصور الفكري ، ولندكر أخيرا ، نيول جوتيه ،  
وراء في رسالة الشعر الإنسانية وهو صاحب دعوة : « الفن للفن  
والحياء للفن » التي اندفع في فهمها كثير من تصدوا للفصيلة  
عن جهل أو سوء قصد ، فأروا فيها دعوة الى تجريد الشعر والأدب  
عامة عن كل غاية ، ومعنى ذلك أن يكون الصل الأدبي شيئا ، لأنه  
لا معنى أبغ من القول بأنه العمل الجهد من كل غاية ، ولقد  
بيننا في بحثنا الأخرى أن هذه الدعوة يصد بها الترفع بأسلوب  
الأدب وغاياته من الدعاة فيشوجه به الى الفصحى عن قصد وال  
غاية . يقول نيول جوتيه في بعض أشعاره :

« سواء الناس كالأه ينصر من القلم المالية ، الذ - دون  
أر تلبس الجهد لارصاته - لائق صراجا له نحر المسكرة  
المسيرة . ولكنه يجيب في الجزء الثاني من ديوانه « من ساه :  
« فيم تكون ناعا اذا كنت تعلم ؟ فيقول : « دج جيتي  
النساجة تستند الى راحتي ألم الجرح من ياطني - حيث تسبل  
روحى - نيا لرا ، كي يرده الجنس الإنساني »

وأما نينا الى عبثرة الأدباء السابق ، لآره الجذب في كثير من إنتاج شعراتنا الذين تفرغ بهم لظواهر الإنسانية والفنية عن أجداة التفكير والتصوير في وقت مما ، كما تكشف عنه دواعي الشعر المعالي ، حتى لو كان موضوعه خاصا عابرا ، وكما تدل على ذلك اشعاره ، المعالين ، حتى التزمين منهم ، وهم الذين يتجهون كذلك بشعرهم الى الصوفية من المتكلمين .

على أن الاستسلا كلياتي - وإن كان قد تلى نوعا من التائر والإدراك التقليدي في بعد الشاعر من التحقق في ادراك الحياة والتفكير فيها ، مما سنشرح نتيجة في الديوان بعد قليل - وفي قد تلمس ، أو كان في النجبة في التصوير الشعري ، وفي موضوعات الفصالة ، لأن ديوانه تجارب عاشها ، وعانها وشاعها بوجوده أو بتفكيره فيها .

ويحب كاولادنا بالصراحة  
نحب الحياة .

نصاء يلص كل شيء ، يهودي على  
قد حال نحوي هامساً ، وروى يتي لي ، بشي  
فأصدته فلذا الصباح يظل مبتسماً آل ...

ويظن الشاعر الى وسيلة فنية هي التعداد الذي سبق ان اشترنا  
اليه ، ويعتد عليه أحياناً في ملأح الصورة ، وهذه وسيلة فنية  
فلمما يظن الى الافادة منها كثير من شعرائنا ، كقصيدة  
في « ارقيا » :

بركان تنطق ، نار ، أمواج تهدم صخابه  
سبل يتحد ، أموات تبت ، تتحرك في غايه  
وعيون تترق كسرايا ، ترتش وتنتظر مراتبه

ولكن وسيلة التعداد هذه ، شأنها شأن الاعتماد على جزئيات  
التفاصيل الواقعية ، كلامها يحتاج الى براءة في التصوير ، فلما  
يلغ الشاعر في تكرار الترادفات ، كما في الابيات السابقة ، او  
يبحث الى السرد لما هو يمثل هذه الابيات من قصيدة ، ذات  
ليلة ، يصف فيها مشرفة متحفرة :

حتى في الموت متحمة ، تلبس مختلف الآزياء  
وطبيب يحقن ساعدها بعيادة ألوف بدهاء  
وأوان ملأى وأوان قد كانت ملأى بدهاء  
.....  
ورلود ذهب ورلود تليل يمين بدهاء ..

والقصيدة السابقة مبنية في تصويرها الكتل على مفارقة اجتماعية  
كبيرة بين فقيرة طيبة القلب تموت في القرية فلا يحس بها احد  
ولا يبكيها الا سفار الكيود ولحقها ، وهي التي كانت تستطيع  
الاحسان اليها ، وبين قرية قبيحة لم تغل خيراً ، تموت منعمة كما  
عاشت ، فتضج القرية وتضيئها جنايات ، وتكب على فرها  
عبارات الشنأ عليها بصغات البير والتؤذي كذاباً والفتر .

ولي دأينا ان يتنه هذه المفارقات لايلج مداه في الجودة الا  
إذا شئت من مرث دافئة نفسية او اجتماعية ، اما المفارقة في  
القصيدة السابقة فمبتدلة لاتم عن عمق فكر ، وهذا الى أنها غير  
مفيدة ، فلو لم تكن تلك التورية المرفقة مصطنعة لغير الحقيقة ، كما  
طرق أبوابها وشيها بعد موتها من التي لم يتشجون الفسح ،  
ويستقلون الجاه ، والجمع دائماً يحكم بالثبات ، ولذا  
فسا على قوى الثبات الخفية من الصديق في الحياة ، لانه لايجد ما  
يشده لديهم ، فانه يستوى لديه بعد ألوت الطبيب القلب الضم  
والقوى التشجيع ، بل انه يشيع الاول بالرحمة ، لانه لم يجد  
يتطلب من المجتمع سوى التشجيع ، ويتبع الثاني باللمعات ، لانه  
عاش موهوباً غير مرغوب ، وأدنا العربي الحديث فيه فساد  
مبنية على المفارقات الفكرية او الاجتماعية الخلقية ، ويغني بمتنها  
الشعر العالي ، وهي التي ينبغي ان تكون طلبة التضرع ، حتى  
تعلقوا في تجاربهم .

ولي الديوان قصيدة اخرى مبنية على مفارقة تصويرية جيدة ،  
عنوانها « انسان بلا اسطورة » وبوصفها الانصراف من فناء  
مفرودة تحلم بأمير ترى أسطورة الى فناء مكافئة غنية بشاعرها .  
شاركوا رفيقها جهده وعنايه وغبية ، وإنما جادت هذه التجربة في  
الديوان لما سادها من حركة نفسية ، ووجهة إيجابية عقلية في  
العناية ، عن طريق التصوير التالي الحى :

ولي الديوان قصيدة رمزية ، هي قصيدة « امل » وقصد  
استشهدنا فيما سبق ببعض آياتها ، وفيها يرمز الشاعر - فيما  
نعتقد - الى الحب بالظلم ، وهذا ماكوف في الشعر الرمزي  
العربي الحديث والشعر العالي ، وهذا الظلم - الحب - يزور  
الشاعر في يأسه فيبطله باليأس املاً ، ويجعله يتفتح لحيته بعد  
الانقياض والالاول :

« نحياتة لم من ظل ، فالتفت ، اذا صبري  
رود الرجع بوجتيه ، وشمره الذهب النقي  
ورواه سرب المرائش ، عزائي الحفل الحى

والرمز هنا قلق ، لان الشاعر محب من قبل ، يتشده عبودة  
حييته ، فالظلم هنا هو الامل في العودة ، لا الحب نفسه ، مما  
يجعل الرمز مضللاً ، ليست له قوة الاسطورة الرمزية الموهودة في  
نظائر القصيدة السابقة ، والتي تستند لونها من اسطورة  
« ايروس » و « كوينو » ومن دور « ايروس » في مخصصة  
الانثية لفرجيل ودور « بسوفي » مع كوينو ، في قصة « العمار  
الذهبي » ، لا بوليوس ، وماتع ذلك من فلسفات للاسطورة .

ولقد استخدمت الرمز نفسه كشاعرة نازكا الملاككة ، فاجادت  
استخدامه ، في قصيدة نظن ان شاعرنا مثالي بها ، عنوانها  
« ذكريات » من ديوانها « شقاياء ورماد » وفيها تعق الشاعرة  
الرمز في معناه الاسطوري ، مع قرآن ايطالية تكشف عن معناه  
الحقيقي ، ومطلع القصيدة :

كان ليل ، كانت الانام نلرا لا يحل  
كان في روضي شيء صافه القصم لليل  
ومنها  
لم اكن احلم ، لكن كان في عيني شيء  
لم اكن ايسم ، لكن كان في روضي ضوء  
لم اكن اذكر ، ولكن كان في نلتي نور  
مر يى تذكاري شيء لا يحد  
يضي شيء ماله قبل وبعد  
الى ان نقول :

كان ظلي متعباً يسكنه حزن فطخ  
رفصته به وشده الى الجرح جرح  
صور لي لمره يصبح مره التبع  
كان ، لكن يده مره عليه  
حفت قلبه تحايلاً اليه  
باركت الامل النيرة ، كانت يد ظل  
ان ظلي ؟ لم يكن في الدل شيء ، لغير ظل

ويقتد شاعرنا بطبيعة في التصوير حين يعيدل عن تنبه  
لتفاصيل الصورة الكلية والقيمة ، على نحو ما قلنا ، الى الصور  
الموهودة ، فنفذ القصيدة بنيتها وتلقاها وتكررها صورها ، وتراكم ،  
وتلفظ نوعها ، كل الرمز من مثالة الصياغة الجزئية ، ولكنلى  
هنا بمثال من قصيدة « هكذا غنى اناح » ، فالصور فيها  
تكاد تلمد كلها حول الظلام والنور ، وتصوير التي بالتصو ، او  
الكيف والزهر ، لم الجذب الخصب ، والليل والانطلاق ، في  
معان مكررة متباعدة ، ونفحة خاطبة والبيت الثاني من  
القصيدة :

ابتشه لس رلف السبا

سناصح البيت في القرية  
والبيت اكلى قبل البيت الاخير هو !  
نرد ، فنور البيت من حولنا  
عنى قرانا البيت بالأسطورة

ونور البيت او صباح البيت ، صورة خفية ، كانت تستحق  
ان تنسى في صور متعشكة عميقة ، تشف عن عمق تجربة ، ووصف  
احسان بالواقع ، اكثر مما فعل الشاعر .

ويسوقنا هذا الى الحديث في شعالة التجريب ، وهي في دأينا  
نتيجة لادراك الشاعر للشعر ، ورسالته ، على نحو ما اخذنا عليه  
في صدر القال ، ويتصل بهذه الشفالة اضطراب الشاعر في  
تحديد معالم التجربة أحياناً ، حتى يلطس لغوها منهاها الكل  
او بفلك وحدها التصويرية ، اما مثال اضطراب الشاعر في  
صورها بتحية لفتاتها ، فلاننا نذكر قصيدة « الصلابة » ،  
ويقصد بها صلابة فنه ، وفيها تضارب صور الفن لا تتماك  
على نتيحة موحدة : فالن صلابة نظرة ، ثم « يسوع

# العيب

الكتاب الذهبي - دار روز اليوسف

أقرب ما فيها « الاعمال » التي نلذ إليها الكاتب .. « التطفل »  
التطفل .. لقد تطفل الكاتب في قصته « العيب » في عالم الرجال  
.. في عالم النساء .. في عالم الصالح الحكومية كما تطفل  
في قصته « الحرام » في الزيف .. ويحكم هذا التطفل حال  
كلهما يعينه ما بين يديه من حشد التفاصيل .. فمثلا قصة  
( العيب ) تجلج ثلاثة فطاعات كبيرة جلالة يتكف من حقيقتها  
كتسفا سافرا بلا زيف ( ولا دنوش ) فاعلم الرجال تختلف فيه  
القائيس وهذا لصروب التنازع .. عالم تحكمه مبادئ مختلفة  
.. ومن القريب أنها متناقضة .. ولا يأس من هذا التناقض في  
نقزم فكل ميدا دوسيه .. الرجل منه « القرب في بيته  
غير الشرف في صله والحرام في الليل غير الحرام في النهار  
.. والفطية ما تتشرب الرذيلة كله موجود مع بعض في حالة  
ناعتش سلى » (1)

وكل المؤلف يتوقع من يستخرج هذا الرأي منه فهي يهرق  
الاستلزام والتميز يزدهر فالفوز الذي يبلد الدعوة ليل وهو  
بصرف أنها لن تفرجه لئلا الوليعة يخلص نفسه بما يستعده  
من ميراثات فسق مولفاته بل تحتملا لأفضلية صاحبها على  
الأخرين وأحبته بها .

ويضي المؤلف في سحرته من الفضيلة الرجال الزمومة التي  
أقصى مداه وأقصى الذي أيضا حين يقارن بينهم وبين المرأة ..  
« النساء أو الفتيات شخصيات متماسكة متراصة ككتلة  
واحدة تهم فيهن جميعا ، وكلها قيم متحدة واحدة الحرام  
فيها حرام تحت مختلف الظروف والأحوال ، والطلاق أيضا  
واحد ، والعيب في العمل ملكه العيب في الشرف ، وما يجيب  
في البيت يجيب أيضا في المصلحة كتلة مترابطة واحدة فرق  
كبير بينها وبين قيمة الرجال الزمومة على ادراج ودوسيات بحيث  
يحقا الرجال صادقا بأكتر من مقاييس واكثر من شرف واكثر من  
خلال أو حرام ، ويستمدى إذا اضطرته الحاجة القياس الذي  
يتناسبها . » أبدا ليس مثل الرجل الذي باستطاعته ان يخلص  
أحدى قيمه دون ان يؤثر هذا على غيرها من القيم . باستطاعته  
ان يكون زور نساء ولكنه في نفس الوقت يجده صادقا وشجاعا  
وأصابت بل ربما تجده شامرا « (2) أي سخرية ..

ولهذا طغت الأيام والتجارب « « بداية يك » « صائد الذم »  
ان المرأة عند حلالها من الرجل وأقوى منه استمساكا بالياديه  
.. ان المرأة عصية على التزاه .. بل ان المرأة الوحيدة التي  
يأت صلبه الفتوة بالفشل كانت أمام إحدى الوقفات  
الكبريات ..  
ومن خلال صورة ( الجندي ) بشخصيته المتحلة ونزواته  
الطائشة وغرابة النزعة ، وصف الكاتب الرجال بأنهم اجرا  
التحاما وأشد حدة وأكثر قدرة على التحطيم والتخريب .. أنهم  
أقوى امرأة .. وأعنف ثورة .

(1) - من ص ٨٢

(2) - من ص ١٢٠

يخالف ان يفضى ، ثم وجعته في مطارة عسلره يعنى به ان  
يستخرج (3) ثم هو ابن يسهر عليه ويسميه دماء ، ثم هو  
نيتة حصاره غير ذات اثر ، لم تترك شيئا في دمه ، ثم يمسود  
المن احيرا ليصير مصفاة فيها بأمل النصارى ، كي يفرء الرفاق  
الى ثلثها . ويلاحظ منه الكلية ، في بنية هذه القصيدة ، تضرب  
وسط هذه الصور المتركمة الزمومة ، ويدل منها ، ويضي .  
فلا يعنى شعورا ولا فكرة ، كانها خواطر آلية لانظام فيها ولا  
حركة لها .

وضاعة التجربة في قصيدة : « والى حائلة » ، تتعنا في لغوي  
أو القضاة يذهب بأثر القصيدة الفني ، على الرغم من حسمرة  
القصيدة النفسية . ومن نوايا التخصيلات الواقعية ، فالتحائلة  
جعود ، تجلتت بالمر بعث وحش آدمي :  
الى لمست باصمى .. أغوار جرح مرعب  
أثار وحش آدمي ، عات ليك يسلط

ثم هو يتفرعها ويلاحظ في الاسترخاء ، كي تعود اليه ، وهو  
يقبها على حبث الآخر بها . ومثل هذا الموقف لا يبرره إلا نمو  
التي ، حيث تئين معنى هذا الحرى على وصائها ، ويلاحظ هذه  
الزلة العقلية التي لم تخرج مكانها عنه ، ولم تذهب به :  
« ماذا شئت من الدمار ، وجه سم العرب  
والأنت من مجرى عينك ما نه من طعاب  
وست بصدرك رهرة عنت برع طيب  
ورأيت قلبك صبية يتوايون يسلط  
فمرت اني لم أكن أبدا كهذا الضرب  
عودى الى فلم نزل قرب التواؤى ، مركى .

ثم ان هذا الانقضاب في القصيدة السابقة لا صلة له بالجمال  
وملامح القموصي الوحيدة عنه الرمزيين .

وفي البيت الرابع صورة جريئة لانرف لها عبرا في السياق  
وقلما يلجأ الشاعر الى مثلها في الديوان ، كما انه لثما كتبت  
الضرورة الى كلمات غريبة ككلمة « الدرب » في قصيدة « شاعر »  
ومعناها اليابس من الشجر أو العشب ، أو كتشوب الفاكه .  
وفي الديوان بعد ذلك شيء من الرمزية الأسطورية يتجلى في  
قصيدتين : القصيدة « الشمس والفاطمة » أسمى أسطورة  
يابانية ، موضوعها سجن رب العاصفة للشخص الميوبة . حتى  
يظلمها من سجنها الآلهة الأخرى . فتعود لرواها وأحسانها .  
وهي أسطورة قديمة محلة ، ويظهر الشاعر عليها لتحل الناس  
بالفصحى والجلية والمحد ، حتى تتخلل الآلهة لآلالها ، فتكون  
عودتها رمزا لاتنصار الإنسان . والأسطورة قالب غير موقر وغير  
طبع لتصور الفاية من القصيدة ، فليتب مضمرة . فيها لتحل  
وأكره .

والقصيدة الثانية يابانية أيضا ، عنوانها « السلطنة  
القدس » لقد صاها صائد باس ، فاعلمها تجلة لها . كالكاتبة على  
الكيشي معها تعطلت سطوة في التيم العلوى لم يعنى بطلها الذي  
بالغ مشات الاثام ، حتى اذا عاد من لغنها الى اهله وجدهم جميعا  
قد ماتوا منذ زمن ففضل ان يموت ، لان جميع الروايات التي  
ترتبط بالحياة قد تقطعت . وعزى الأسطورة الرمزي واضح ، وهي  
ترادف الملقى الرمزي لمرحبة اهل الكهف للاستئصال لتوفيق  
الحكيم .

وأعطف قصائد الديوان قصائد التناشبات المأثرة ، « قصيدة  
التكوير » و « الرغبا » وهي تتال من الديوان فنيا ، ولأنياء  
لها ، ولا عنى لها .

وبعد ، فإن الديوان فيه جدة وأصالة ، وبينه من مقدرة لغوية  
وتصويرية فريدة وإذا أضاف الشاعر الى طاقته الفنية واللغوية  
عقلا في التجارب ، وأحكاما في بناء القصائد ، بلغ شعره من  
الوجود ماترفيه وزجوه له ، وفي هذا الجانب نشد منه تميها  
لثقاته وأدراكه للشعر ، بسمة الإلحاح على الشعر العالي واتجاهاته  
ومناجاة الحية ، ليكمل حاتواثر له من ثقافة عربية ناضجة .

الدكتور محمد غنيمي هلال



ام مصييا وسواء آكانت النصيحة من عاقل أم احمق ، بل لقد جعل شماره يرمي منه وبغير وحي ان يخالف كل ما يقال له من نصائح ومواظبة الكبرى ان يصغي للقوانين .. ان القانونين يظل عدو البدو الى ان ينحس في حرقه ، وان تعليمات نخل منبا لا يطلق الى ان ينجح في العدو على وسيلة يستطيع ان يتحارب بها عليها .. وليست فقط القوانين والوثائق المكتوبة أكثر من هذا وإميد ، كل ما يأخذ شكل القانون اذا تصادف ووجد الرماح او القيثاري في أي دورة مياه يدخلها لامعا نظيفا أيقظ لا يستريح الا اذا أخرج قلمه الكرويا ونظف وحسب حتى يشوه من المنظر .. اذا جلس على مقعد حربة الاويوس سرمان ما يفرح سلسلة مقايحه وبها المطواة الصغيرة ذات السلاح العاجد الذي ينضمه ويصله في جلد الكرسي وفي تغف شديد ، يقطعه حتى يظل القفل وفي بوية الجوانب حتى يظهر مدنها . وإذا لردته ان يحرك كره العمى انصحته نصيحة أو أشده قنعا (١)

والكاتب يسخر ، وهو الطبيب ذو النزعة العلمية بالطبع من إعياه النفس .. « فستان » حين يطق عليها زوج خالتها بلديها لم تكون لها غنمة فقد سارت بها الحياة سيرا طبيعيا فلا هي تخاف الرجال ولا هي تهافت عليهم كما يحتم علماء النفس احدث النكليس من مثل هذه الحالة ، ناسين أو متناسين عاملا هاما له خطر وهو « الزن » .

وسخرته لغير الكهانة وبغير التندر .. انها سفيرة جادة قد يصحك المؤلف من لفظة أو لفظة أو معنى ولكن المؤلف لا يفحك .. ان وراء سخرته رغبة في عملية كبيرة .. عملية هسهس المجتمع أو التواهي الزائفة فيه مادية كانت أو عقلية .

وقد وصف الدكتور يوسف إدريس عند النظر القديمة الى المرأة .. وقد عند عالم العرب .. الذي كان ينظر اليه السيد الرجل نظره الى مقتنياته الخاصة .. نظرة السيد الى السمود والتشويج الى التاج .. عالم « المرأة فيه متعة لها تعيش فيه المرأة بجسمها حتى اذا جنى هذا الجسم من فساد الاطوار خدمت صحتها في القالة الطللوات وحلت أخرى مغلها .. بالجسم أيضا فلا الأولى ولا الأخيرة تشترك في رأى أو تلقى في امر أو تفعل مسئولة .. وهذه السلبية أدت بها وهونت من شأنها .. فاصبحت بالنسبة الى الرجل « لاية » وهو هو لا تستأجر معه ودائع لا تقدم عليه .. هو المقدم دائما .. له كل الاحترام .. وله كل الحقوق وله كل شيء وهي بقى هذا لكل الذي استولى عليه .

ومن هنا أصبح عمل المرأة له خطره فالحصانة أو العمل هي الأرض المعادية حيث لا تسري قوانين البيت والمجتمع ، حيث لا تسري قوانين الاخلاق ، حيث القانون الوحيد الطاغ هو قانون العمل حيث الخطيئة الكبرى لن لا يسل .

وهنا استوفيت هذه العبارة :

« هو أستاذ دولتي لا أجنس سات على ناحية ولا رجالة على ناحية رى ما تكون مملنا جنس نالته » (٢)

تسمية كانت أبحت عنها في نفسي .. ليست للمرأة العاملة النظرة الكاملة التي للرجل والتي اكتسبها على الزمن باعتبارها كائنا أو كما يقول الدكتور يوسف إدريس لا باعتبارها الرجال اصحاب عالم المسؤولية وآكل البيض العالم الذي أقاموه واحتكروه واعتنقوا صانعهم اسراره العالم الذي تكلم يسهم في قوائمه وتكوين مجتمعه وصنع هياكل شخصياتهم وتوهم (٣) « وأنا أصيب وصنع هياكلهم ليس للمرأة العاملة هذه النظرة الكاملة وليست لها راحة المرأة المعلقة .. امرأة البيت أو ست البيت جنس نالته كما يقول .. ولكن أي حين .. وللؤلؤل يؤمن بالإنسان الذي قد يقتل رواء حيوانية قاهرة كما رأينا الجندي .. ولكن هذا الجندي نفسه أيضا الإنسان

وبعد تحليل مستقصى للنفسية الرجل ونفسية المرأة ومقارنة طويلة بينهما أعلن الكاتب ، الحكم على مجس في بضع فتيات متفقات وموقفات ودار الحديث حول الرجال وسرمان ما صغرت الاحكام والاداة ناعمة على طبيعتهم الشكيلة وميادهم التبدلية المعلقة التي تفلت منها القاييس وتفلس القيم .. والتقت أولوهن عند كلفة واحدة « هؤلاء الرجال وان كانوا أكثر مهين قدرة أيضا وانهم يعانون قد يكن أكثر ثقلا وفق ألق الا انهم أكثر نفاذة » ص ٨٢

اما عالم النساء فقد بدأ الكاتب تصويره منذ البداية .. التباين الاضطراري في الصور الأبيشي الذي تلون ذنياه أحلام السداجة الأولى .. أحلام تلك التي تلازمي سنه .

أحلام تستكن من اللابس الأنيقة الجميلة وتنفذ المسال بلا حساب .. أحلام تكيها عاتجة صاحبتهما الحاضرة فلذا كان الجواني ضرورة بالنهاة استمرت الرغبة الكلفة في العقل الباطن هي تأوى صاحبها الى فراشها فتطفو وبأخذ شكل الحسلم الوردي الذي يلعب فيه خاتم حلا الدين دورا كبيرا فيجوس محال الإزياء ويصطنع ويختار لم يضع بين يديها ما تستش ويغف منتفرا صبور أوامر أخرى .. وأحلام الطادري دائما طيبة ذكية تعاقب الريات في استسلام تلك الأساطير الذي يرد دائما ليبيك ليبيك بعيد بين يديك ..

وعالم البنات هذا الغريب لا يطغو من هنات أحبابها الى ردك الأخطاء لامله سنه ذات الوجه المصري الاسمر الجذاب السمتا لا تغفل حيايتها رغم أدبها الفاهر من ( تجارب ) (نوعها) في حذر وتكتم وكيانها يفسح مائتوازع والرفيقات واللغة العارمة .

ويصفي الكاتب مع البطلة في عملية تعرية لضجل الفتيات فساده رغم نوبات التشعيرة التي تعوها كلما ذكرت فريها ، لا تنكر ولا تستطع ، ان شيئا فيها قد استجاب ووافق وانزعش لتلك التجربة الأولى .. وأدعي من هذا أنها في داخلها نفس احساسا خليا مزعيا .. أنها تمنح ان تعود التجربة كما هي تماما بشرط ان يغير البطل وان تكون التجربة الجديدة عشوة أيضا واقتضابا أي يغير أروادة منها في الظاهر وان تكتف متعبة مفعما .

وان كنت ارى في هذه التعرية ، نظية أيضا .. فالعسل أو التشعير على فريته مغاليل يستعبد البطلة التي تمنح معه ان يحدث ( متروا واقتضابا ) لتجنو من حساسات المسير .

المرأة الوحيدة التي قسا فيها الأولاد على المرأة .. هو على رأسها فجاد البطلة كانت في الصلعة الأخيرة .. في السطور الأخيرة حين ألقي بسناد في فرار الهاوية وقسوته تأتي من أنه لم يتمرج بها في طريق الرذيلة .. لم يضلها بسطوة الافراد والاختراق من الغير ليحمل لها بقى الملمد .. لم يجعل العرض والاجتذاب من جانب الرجل بل جعلها في - أشده ما يكون قسوة - التي تعرض لنفسها كالعنزة حتى عل من تنكر منه .. حالها عند هذا لتجلبه لنفسية المرأة التي لا تعرف الا امرأ واحدا إما اللعلل وأما الحرام ، وفنحه نقرة كبيرة بقبولها الرشوة وتلك أجف عليها بسند لها هي التي جعلت أتيب قراءة الصفحات الأخيرة متعة وصلت اليها في قراءة القصة .

ولعل هذه النتيجة بصر « صوبة » بيع النساء لذهمن .. لان الخطا هنا لا يتوغل عند هذا الحد بل يتجاوزوه الى ما هو أخطر من ان الدمار سيحمل ذاتها ووجودها العنقوى على الا الحرام متعها كما يقول للؤلؤل حرام تحت مختلف الظروف والاحوال .. والتبيب في العمل مثله مثل التبيب في الشرف .. فمن تلبل النعية في عملها ما أسر ان تزل بها القدم وان كانت قبلها عقيمة في الفتواة والزلل ..

ومؤلف قصة ( العيب ) نالده اجتماعي فقد نقد التربيعة المتسلطة المستبدية من جمل ( الجندي ) لمره لها ذلك المخلوق الذي كان « طراي مره ومنذ ان كذ أبوه من شربه ومقسانه وصيب الاوامر والتعاليج كالزيت الملى فوق رأسه مد مات كائنا ماعد نفسه بعدما لا يستمع نصيحة أحد سواء أكان مخطئا

(١) - ص ١٠٢ - ١٠٣

(٢) - ص ٧٦

(٣) - ص ٨١

القالب فيه وإن كان كأنما في الصلابة ، وكان يستجيب لقيم الخير والظهر المتمثلة في سناء إلى ما قبل ترتيبها .

والدكتور يوسف إدريس من القادر لفصاحتها على ( شبد ) القاري إلى أه ، على جذبه ، الفاطميت في يده كإزمام يتحكم فيه قادر سيطر .. هذا الطيف ، الذي كثيرا ما يلتفت من إحدى كثيرة أو يتبع ، متمسك طول الوقت .. مفرد في يد يوسف إدريس .. هذا الحكمة التي تحتج عنها التفسير ويشترطونها ، ويوفرها يوسف إدريس بلا تعمل أو صمت .. أنها عتده إحدى مواهب الطبع والخلق ..

عنه يطلع أهمية على الحدث يتبعه مع أحداث أخرى فلكي تحس خطورة تعيين البظلة في المصلحة يقره لك الكاتب بأحداث عامة .. كي لا تنسى ..

لأ شمرات في تاريخ المصلحة أزدحت مثل هذا الإزدحام ، يوم تولى سعد زقزلون ونعام الناصي ، ويوم طرد الملك ، واليوم الذي صبت فيه سناء ..

وإذا كنا عند الحديث من فن الصورة عند الاستاذ يحيى حتى قد أشرنا إلى تقديمه الفاتحة بالصورة لرسم الشخصية لبراد رسمها فلاننا ثم نذكر أن الدكتور يوسف إدريس ، للفرارفة عتده غير مألوفة فسناء البظلة عاش بها فترة يفصلها ظاهرة كشعاع من نور يعطيه به الظلام من كل ناحية فيزيد تالله لنا ، ويزيد لعلق الأمل به تشبها ويزيد العزاء فيه وهما وتوحيضا .. ولكن الفرارفة هنا طبيعية .. هكذا الناس في الحياة يتأخونون .. ليست مفارقة متقابلة صريحة كما هو الحال عند الاستاذ يحيى حتى الذي يرسم صورة لباتية فيجعلها تحت سقف واحد مع لربة واسعة التراث ويحمل الأشياء خلف حين يعطي الفنية متبكية في كرسى وليس لا جالسة فقط .. الخ التواريخ عند يحيى حتى ..

والدكتور يوسف إدريس يركز أحيانا على الفساح البدائية وأحيانا على الفساح الحضرية الشخصية الموسومة وكثيرا ما يقدم أحد الجانبين ، الآخر ، ويوصل له .. ولطوف في هذا المجال الفاتح خاصة كتابها ولدت لسانها في اللغة ، وأجبري مقصورة فالسيدة العاطلة التاهلة التي تولد لشخص في مواضع كثيرة من مساحة جسمها الواسعة يجعلها تظن عتدها المقلش والمعنوى بكلام تولوه في نظام وهي بجسدي واسعة ( سناء لون لعل ) ..

واعتقد أن المؤلف يقصد هذا التعبير مكان ، مثلا ، ( رجلنا على رجل ) حيث التعبير الأول فيه شعور ولهم وبدائية حتى يعهد له لصن الجسم لعلن العقل الذي أرادته المؤلف يصاحبه هذه الصورة .. وهي على كل حال من الصور الاجتماعية أمي أنها تعيش في مجتمعنا لا بين النساء لحسب بل بين الرجال أيضا .. يسا من تحس واحدة فهدا على لعل تحدث من كل ماضو « ميب » بانطلاق زائد وكأنا هي العالم المتبحر يفرق موضوعه المفضل السيدة الفرية التي استتكرت عن سالفها أن كانت تستغل مجرد السؤال بامتياز أن العمل « ميب » لا يلبق بالسيدة الفاضلة أن تترك بيتها لأجل أن تزاوله ، السيدة التي تفر بها « ربة البيت والتفت مواقف الميب لتفرض فيها وتوسع معتقده من ماضن يرتكبن القيب الميب ويعلمن ظم يائمن في مزاولة الميوب المصري مثل الحديث من الميب والكبات والفتيات (1)

وتقابل هذه الصورة صورة لالوان من الصامات عند المؤلف . والدكتور يوسف إدريس يدرج في إعطاء المعاني ذات الهالات الخطيرة في غرضي الحديث وكأنه لا يعنيه إلا الأكدياء وحدهم ( العاطلين ) .. فقد يعطيك تعديد مازكة السيارة فمضامين كثيرة .. مثلا ..

والآن ننتقل إلى الأسلوب بوليت أدري لماذا نطعن في وصف أسلوب الرجل صفة ( الفزاجة ) .. أسلوب الدكتور يوسف إدريس أسلوب « طراز » .. أسلوب يرى برادة تامة من

الكشيكات العنقولة في الأدب العربي ... فهو من هذه الناحية في مثل ثقافة السبني والكريستال على حصد تعبير المؤله .. وهذه الفزاجة تشمل عتده كل شيء الإلفاظ والتشبيهات .. والظرة إلى الناس والقيم والأشياء .. ولاسلوبه بمقوماته كلها خاصة الأثارة واللفت .. ولم تكن استحالة التصور تحيرا عند المرأة ولكنها استحالة أن يعتد أحدهم أو يفهم أن يستطيع قامة أو سدة ما في الوجود أن تجد لها داخل هذه المؤسسة الرجالية الخاصة تماما كما لا يستطيع أن تصور أن توجد فتاة أو سيدة في جاح الملابس الداخلية الخاصة بالرجال مثلا ، لها مكان رجالي مزدحم لا يحكم اللوان ولكن يحكم الكتلانوع الكتلة وكثرة الكتلة تماما كما لا يستطيع أن تصور وجود وفسود لوزة سوداء مع لوز القطن الأبيض أو وجود رجل أي رجل في مكان خاص بالسيدات مهما كان السبب في تجمعهم وحتى لو كان سببا لا يمت إلى الجسدين بصفة (1)

والخطوط عتده محددة كالخمر .. ومن أضافه مثلا « سجيى الفرات » ومن قوله « من مرء هكذا شعور سناء مصا سريما حاسبا داما تقطع المشرب » (2) وهنا قلب عليه مهنته الأولى مهنة الطبيب الذي يعرف عمل المشرب .. ومن تعبيراته الفعيلة « أيام لا يستطيع صهرها ، لا لكثيرا ولكن ولتينا ولكن لا بها كانت مجرد يوم واحد متصل طويلا » (3) وفريق من هذا وصفه للبظلة في مهنة الضمير « ليد يكون الفخاطر وخاطر قد دار في عقل سناء ، وقد يكون الإبروكان خاطرا واحدا لم يدر بالفروران السريع يبدو كالثبات القيم (4) لفسة محددة حاضرة ..

ومن طرائفه في التعبير قوله « ليلة الوظيفة » على وذنابل البظلة « وهذا التداخل اللغوي من عتدي صدي التداخل والظنوق عند الكاتب عندما دق قلب البظلة » وكأنها ستفز إلى العمل مثلا » (5)

« الصديقات اللدودات » (6) أو قوله « ضحك في فثله التام للتعبير من المرح لسكباد تحسك طه » (7) أو قوله « غسلا » (8)

ومن الفاتحة الفاضة الجديدة « جهاز رادارها الأنثى » ، « الدموع الداخلية » ، « مثل بناتي » ، « مكتب » ، « الفصل الأول أن أسجل الجمل كاملة حتى تتبين اللغلة على النحو الذي أرادها لها الكاتب :

« لم يكن جهاز رادارها الأنثى ينقل إليها أية لوانا ذكورية خافية » (9) تعبير محكم عن طبيعة حساسية المرأة .

« الدموع الداخلية غير المرئية التي لا تنى عن سبكيها في الصلحة والدموع الظاهرة التي تنفجر بارادتها في البيت » (10) « عقلا الذي كان لا يزال يسيما حلالا في آرائه » (11)

تعبير لطيف ربما لأنه يذكركنا بالعقب البنسبالي أو الزبيب البتالي .

« وهجم الثلاثة داخلين في كتلة متدلفة ذات لالة أحجام مختلفة ما لبثت أن انقسمت وتمكبت .. » (12)

(1) - - -

(2) - - -

(3) - - -

(4) - - -

(5) - - -

(6) - - -

(7) - - -

(8) - - -

(9) - - -

(10) - - -

(11) - - -

(12) - - -

(1) الميب - ص ٧٨



التي اشتهاها لكي تكون موضوعا للخراسات ام ثلاثة اطفال تخفي عنهم حقيقة الوسائل التي تتكسب بها .

وهي صورة اخرى تدل على بعض الاتجاهات التنسية والخلفية التي يعيش عليها مجتمعنا ، حتى لو اختلف فرد من افراده الى مجتمع آخر مختلف تماما في اتجاهاته التنسية والخلفية .

ومثل هذا الموضوع يلج أيضا على كتاب القصة عندما الطاحا غربيا ، ويكشف عن مدى تفضل هذا الاحساس فينا لدرجة ان يتحول الى خصيمة يلزم الكتاب بتسجيلها والوقوف عندها الى درجة التألم .

والقصة الثالثة « النار » تسجل كوننا شاعرا هو الآخر من صراع الرجل والمرأة في مجتمعنا . فالنساء الواعى التكاثر بالنسبة للشباب المصري هو ان يتمتع على المرأة عندما تظم له نفسها . وكثيرا مايتبسط الشباب المصري بلغة تشبه لغة « النار » وهي في الحقيقة قصة مكتوبة الخلب الخلف انها تلوم على فشل طبعي يوهبه الرجل بعد الولف الرومانتيكي الذي يكذبه اهتمامه البالغ فيه بالعدلين عن شعبيته التي تار منها .

قصة الدكتور شكرى عياد لاضطى الايحاء بالكذب بصسورة واضحة ، ولعل فكرة كشف كذب الراوى راودت المؤلف وهو ينشئه قصته ، ولكنها كانت تخفى وراء التخاضيل التي يشه بعضها بعضا وتلغى خلف اخر لايعاد القصة .

والقصة تحدث في مظم - وهذه الاكلايظ تروى دائما في مظم او في مكان عام عندما يلتقي صديقان بمرأة ملتفة للتلفس فيبدا احدهما في تلميق قصة تكشف عن فتوته وعبرته في عالم النساء ، وفي هذا المظم حين اعد الصديقين رجلا على عارضة اخرى واحتى راسه للمرأة التي تجلس معه وهي زوجته في الوقت نفسه - على حد زعمه - ثم اتجه هو وصديقه الى مائدة وجلسا يتحدثان وبدأ يسرد على صديقه قصته المختلفة وهذا النوع من الرجال يحسن التقديم والكتابة .. وهكذا ان يبلد المسراة - اخبر امرأة - لقد اسقطت وزارة ذات يوم .. ويتكلم من ينادى الى اخرى حتى ينتهي الى النهاية الطيبة كمثل هذه القصص لوهم ان المرأة اسلمت له نفسها ولكنه تركها ذليلة وانصرف .

والدكتور شكرى عياد يسجل هذه الملاحظة الشائعة في قصة « النار » ، ولكنه تسجيل تراجيح فيه التية ، وفيجب القصد حتى يكاد القارى ان يتوه بين التفاصيل الملفة والتفاصيل الصادقة على احيان كثيرة يبدو ان المؤلف نفسه يعرض القصة وكأنه يصدها .

واعتمد ان هذا التارجح ناتج من ان المؤلف يصمم قصته قبل ان يكتب ان يستدرجه التنبؤ الى عدة طرق اخرى ، لتبقى الفكرة الاساسية كتنجيك يكاد لايبين في بعض الاحيان .

على ان التصميم الاساسي الذي لم يعد عنه المؤلف ايدا ، هو تسجيل الظواهر الاجتماعية والتنسية لاجتمه .

ومن الممكن يعرض سائر القصص ان تكشف روح هذا التصميم ولست ادري هل هذا العصر القصصى لعدة قواير اجتماعية من عمل الفن القصصى ام لا .

الغيب الرئيسى في هذا الاتجاه ، هو ان روح التصميم تطلب عليه ، والتمناذج التي تتحرك في افكاره نماذج فيها من العمومية اكثر مما فيها من التخصيص . فالأب كامل أمين لايتجز عن أى موقف في مثل ظروفه من موقفي الكولة الصغار ، والأطفال المصري في أمريكا ، والشباب مسكرين الأوزير ينسونه وللبعضى باتصاراته القومية والسيدة احلام الزوجة الصغيرة هدف اصغلا زوجها ، ومع متوثرين التحل ، وغير ذلك من الشخصيات هم في الواقع - نماذج - عامة لا تدرس لذاتها ، ولا تتكشف عن

جوهر إنساني . بقدر ما تدرس لذاتها ، ولا تتكشف عن من مظهر اجتماعي .

ولهذا السبب يحتل الموضوع في هذه القصص مركز الصدارة وتحتل الشخصية الانسانية الى رمز عام - ولا كانت الموضوعات التي تطرقها قصصنا متشابهة لاننا نواجه شيئا نسبيا من التكرار

لذاتنا مثلا قصة « السجى الكبير » وهي تقوم على فكرة بل على عسوان تكرر لدى بعض كتابنا ، وهي ان حياتنا سجن كبير اللذات حتى لم نعد نتبين ان هناك هناك آخر افضل وارحب والاخر غنى .. وقد علاج الدكتور شكرى عياد هذه الفكرة علاجا رمزيا ، ولكنه انتهى الى نفس القاية : الناس يعانون احيانا حياتهم حتى يفلوها ولا يدركون مدى عافيتها من عبودية حتى تسترزل اركان السجن لعادت خارجي فيبدون الثروة والانطلاق .

والجدة التي في هذه القصة هي ان هناك حيننا غربيا لدى شعبنا الى كل ما التوه حتى ولو كان سجن .. ولذلك تختلط المراح العربية بانى غرب فاضل لايعقلها ولكنه يكسبها شيئا من التسرية الحزينة الأسرة .

ولذاتنا مثال آخر على تشابه الموضوعات ، قصة « احلام » قصة الزوجة التي تزوجت شابا بورجوازيا صغيرا يطفه الطوح الى ايام الولد في بنته للزوجة حتى ينال ترقية . وسواء علم ام لم يعلم بان زوجته تصيح اهم عافى الوليدة

ومازنا تشك كثيرا ، وتقف على اطراف اسبابنا ، عندما نسمع او نرا موضوعا حول زوجة تنصب لها الشيكات لكي تكون آمنة الزوجة ، وهو موضوع - كما ترى - لاكاد نطلو منه مجموعة القصص من موضوعاتنا التي تصد بعضها .. ولكنه نابع من فهم شائع لدى الغلبا ان المرأة لم تزل مجرد متعة ، وانها « شيء » منهم دائما ، ينبغي ان نضعه في اعتبارنا حتى نتأكد من جوده .

وفي هذه القصة لايكاد ينفرد الزوج بطبيعة معينة ، فهو الزوج الذي لا يملك الا في الترفيق وهو بالتالي يلهى من الغفلة لا يقوم بشور « الضميمة » الواجبة على زوجته حتى ينقذها من الفتنة - والزوجة كاي امرأة شابة تعلمت في الجامعة تواجه حريتها بدخول ، وترى الشيكات الثلاثة حولها في شيء من البهجة الخائفة من الخطيئة .. هي نفسها تؤمن انها شيء للتمتة ينجه اليه الرجال حتى وهم على اعتبار الشيفوخة كالسيد « صصال » وليس زوجة لا باعتبارها انسانا بل مجرد انشي . وهي بهذه الصورة لا تتجز عن أي امرأة اخرى من نفس طبقتها وفي نفس ظروفها .

فالوضوع إذن .. يعرض الموضوعات بالذات هي التي تسيطر على ذهن القصصى المصري ، وهو يطرقها دائما - مهما اختلفت الاساليب - وكان عليه ان يشترك في هذا العرض القريب الذي تعرض فيه عادتنا الاجتماعية والفكرية نفسها على كل ما يعرض في .

وليس الكتاب مطالين بان يتمسوا عن مالوف الحياة ، ولكنهم مطالبون بالرؤية الجديدة . بان يكونوا فوق الكانوف - كلمسا استقوا - ليروا رؤية أكثر عفا وشمولا ، وليس بالقصود من هذا هو الانزال ، بل معالجة الحياة معالجة اكثر ايجابية بوصفها اصعب الكتابات وتصارع مع القيم اسائنة ، اصطفاها ذاتيا أولا ، استعاض ان يجلو رؤيته لها ، وان يكشف فيها اشياء جديدة ابد ما تكون من النظر الكانوف .

وفي قصص « طريق الجامعة » يعرض القصصى التي عاشها الكاتب ، قصة « السمجة » ولو انها تصور مسمى

تغلغل فكرة الشرف بصفته الجنسي الساذج في الريف المصري وهي فكرة معقدة كثيرا في الفصحى ، إلا أنها اعتزت حننا برؤية جديدة .

وهي تروى قصة فتاة ريفية فطيرة حالت أمها وتركها تعيش مع أب لا يتحرك من فراشه لتعلم فاجأتها القاتل هي ترمي شئونه وتعمل من أجل توليها المشترك وعلى الرغم من طهرها فقد كانت جميلة ، ولكن ترى أكان الجمال لها نعمة ؟ لقد كان القسراء يتحاشونها لجمالها كما كان الأثرياء يتحاشونها لفرقتها ، ولاعجب فالجمال كنز يفتش حيازته من لا يقدّر أي قصته . ثم من ذا الذي يقدم على زواجها وراما أب عليل لا يقدّر أن يقوم بأمر نفسه . ولا يبدى في عجزه وشيخوخته متكا سواها .

وتعشيا مع روح الأسطورة التي شاد المؤلف أن يشكل قوام قصته من عجبتها .. التي الفتنة مع شخص تعب ، ومع أهل القرية أنه من ابتلائها الآرياء .. وكانت الفتاة في لذب في سحر كل يوم قبل أن يؤذن المؤذن في السجيرة التي تشرع فيها المقابر ، فتجبر من لبائها وتغر جسمها كله في الماء لحظات لم تعود إلى دراما ..

وذاث يوم تلقى الفتاة إلى والدها بسرعا على أنه سر لصديقة لها ، فابتسمت الشيخ كشلول : « استغفرى الله ياخالدة وابتعدى من هذه الفتاة ، أنك ما تزاين طفلة يا بنيتي ، فلألم الذي ارتكبته صاحبك لا يطهره الماء ، أنه ألم لا يقطع لا يطهره إلا الدم »

وفي اليوم التالي سمع أهل القرية تنسند البحيرة مراحات حنادا لاتسبب أصوات البقر ، وفتروا على جسم امرأة مارية قد فرق في الدماء ، وإذا هي خالدة وفي يدها سكين مستونة .

الا أن الأكثر تأثيرا في القاص هو أن شابا من أبناء القرية الآرياء ، اختفى في المقابر طلب هذا الحادث مباشرة ، وقيل أن لولة أصابته ، كان يتم في الصباح ويرجع في مساء وفي يده مصباح يودع به في المقابر وكأنه يفتش عن شيء .. وبعد عشرين سنة والرجل يعود دورته هذه كل مساء .

والقصة من أجل القصص في الكتاب ، وهي وإن كانت كسائر القصص تعني بتقليد من تقاليده مجتمعنا ، إلا أنها ارتفعت من حيث أدائها الفني إلى قمة دامية عالية . وهنا يقوم مثال على ما يستطيع أن يفعله الآداء الفني التماسك على الموضوعات الموزعة والفكرة الماثولة .. والواقع أن الصلابة الفنية هي المصنوب الأساسي لأي عمل أدبي ، وهي الأدب ذاته ، ولعل مناصبه الشرفة الجديدة هو القالب البكر ، أن صغ أننا نستطيع أن نفضل الموضوع من قلابه .

وهناك مثال آخر ولكنه عكس المثال السابق ، فلهذه فكرة جديدة كل الجدة حوليت في قالب عادي ، وهي قصة « غروب الشمس »

وهي قصة رجل متعلق فانت بينه وبين زميل منافسة ميكرة منذ مقاعد الدراسة في المدرسة الابتدائية حتى التخرج في الجامعة وقد كان الزميل أسعد منه خلقا وأكثر توفيقا وتركزت حياة يظل قمصنا في متابعة زميله أو غريبه ، حتى الفصل علقهما وتقدم الزميل في الحياة ، وأصبح حديث الصحف والمجلات . ولكن رباطا قويا يربك بينهما على اليد هو العهد الشديد الذي يكنه الرجل لزميله .. وفتاة يقرأ الرجل نبي الزميل في الصحف .. وكما يصيب المائتات العظيم بضعة عذبة عنه وفتاة مشوكة ، أصيب الحافل العظيم بنفسه الصلابة ، وعندما جاءت زوجته لتعويه إلى البخل من الشرفة بعد أن اشتدت لفتات الهواء وجسده ميتا .

والقصة رغم جدتها تتماثل فكرتها معالجة عادية .. إلا أنها استطاعت بما تحتويه من جدة أن ترتفع إلى مستوى القصص الممتازة .

وعندما نبحث عن الجدة لا نبحث عنها كشيء تادر في الحياة أو غريب عنها ، بل نبحث عن النظرة الجديدة ، عن الانطباعات الجديدة التي ينطبع به الكاتب وهو يطور موضوعه ، فمن البديهي أنه ليس هناك جديد بل منطلق المطلق في موضوعات الأدب . ولكن الكاتب عندما يبلغ قدرا من الأصالة والتفرد ينطبع كل نقار له بسماحه الخاصة المتفردة . وهذا هو مناصبه بالجدة .

والواقع أن مخلصه من تكرار في موضوعات القصص القصيرة في أدبنا القاص ، ليس تكرار في الموضوع ، بل تكرار في الآداء الفني ذاته . لأن انطباعات الكتاب يشاقق مجتمعنا ، انطباعات سريعة يوشك أن يكون « الشائع » هو المؤثر الوحيد فيها وقد نشأ بسبب الكثرة المتلاحقة في إنتاج القصة القصيرة ، أن أصبح لها تقاليد شبه ثابتة فيما تفرقه من موضوعات وفيما تفتناره من أسلوب فني أيضا ، وغضف الكتاب دون أن يشعروا للتقسيص التقليدية التي استقر عليها فن القصة القصيرة منذنا .

والهكتور شكرى عياد لم ينج تماما من الوقوع في أسر هذه التقاليد الفنية ، كما لم ينج من الرؤية العادية للتقاليد الاجتماعية ذاتها . ولهذا من الصعب أن نعرض على ملامحه الذاتية في هذه القصص

على أن الهكتور شكرى عياد يبحث عن طريقه الخاص بعثا ذاتيا ، وهو يوشك أن يلتقي به ، فقد دأب هذا الأمل في قصة « السجن الكبير » وفي قصة « غروب الشمس » وفي قصة « المستنقع » فهو في هذه القصص يشكل سماته الخاصة ويتخلص في درجات متفاوتة .. من التأثير التقليدي في الفن وفي الحياة

ومن المؤكد أننا نواجه قصاصا كبيرا يعلم القشرة الصلبة التي تحويه ، ونسمع دافله من الآن ، تلك الدفات التي تملأ أن دفع السناد عن البطل أصبح وشيكا .

أحمد عباس صالح

\*\*\*



في تلمسان ، ولد محمد ديب في اليوم العاشر والعشرين من شهر يوليو عام ١٩٢٠ .

وفي تلمسان ، ثم في هوجا ، نال قسطا من التعليم ، ثم عمل في مدن شتى ، فكان عاملا في مصنع للسجاد ، ثم محاسبا في محل تجاري ، ثم معلما فصيحيا فكلابا .

وقد ترجمت آثاره إلى عدة لغات ، ولغات بجاية  
الأدبية عام ١٩٥٢ .

ولمصلحة الثلاث التي ستحدث عنها وهي «الدار الكبيرة»  
و «العرق» و «القول» هي في الواقع قصة واحدة يربط  
بينها وحدة البطل في مراحل من حياته ، ووحدة الموضوع  
أيضا .

وقد يجدر أن نذكر أن «الدار الكبيرة» قد نشرت عام  
١٩٥٢ ، أي قبل قيام ثورة الجزائر ، فلذا رأينا تباين الثورة  
ينبغي أن نذكر أن هذه الثورة قد تطورت ونضجت قبل ذلك .

والتاريخ يعدلنا بأنه منذ بدأ الاحتلال ، أعلن وزيرالحرية  
الفرنسي أن الغزو إنما يرجع إلى ضرورات بالغة الأهمية ، هي  
فتح آفاق للتفاني من عدد السكان .

ثم ما لبثت فرنسا أن رسمت خطة أبعد مدى ، ألا فزت  
أن تطلق الجزائر بفرنسا ، وهل يوجد بينهما غير البحر  
المتوسط ؟ فلماذا لا نسمى أنه بحيرة فرنسية وتجاوهر بأن  
الجزائر جزء منها ؟

وهكذا خلق في تاريخ الاستعمار مذهب جديد ، صارت به  
الجزائر في وضع شاذ اختلفت به عن البلاد الأخرى التي تعرضت  
للاستعمار الأجنبي ، فقد أصبحت أرض عربية إسلامية أفريقية  
- في نظر الاستعماريين الفرنسيين - جزءا من فرنسا الأوربية .  
لم يدان مصادرة الأراضي ، وفرضوا الغرامات على القبائل ،  
وجن تعجز عن دفعها يستولون على أراضيها .

أما في مجال التعليم والثقافة ، فقد جاد في تقرير رسمي أن  
عدد الذين يذهبون إلى المدارس من أبناء الجزائر أصبح خمس  
مئتين قبل الاحتلال ، وسار الفرنسيون على سياسة صارفة  
التعليم في البلاد ، حتى لقد بلغت نسبة التعليم بين أبناء  
الفرنسيين والأوربيين في الجزائر ١٠٠ في المئة في حين أن هذه  
النسبة بين أبناء الجزائريين ، وفي وقت قد قد في ثلاثة  
مليون ونصف مليون من الأطفال في التساويع ، يقلل أكثرهم  
منح أجنبية أو محالا .

لم عملوا على إشاعة الثقافة الفرنسية من أجل تسجيل  
فكرة الاندماج أو محو القومية العربية .

ومن أجل هذه «الفرنسية» قالوا أن اللغة العربية لغة  
صعبة لا يمكن الاعتراف بها من الناحية العلمية ، وصيغ  
قانون بذلك بعد الاحتلال بشأن سنوات تعتبر به الفلسفة  
العربية لغة أجنبية . ولكن كل هذه المحاولات كانت تقاوم  
من جانب الجزائريين ، واحتللت الجزائر بتشخيصها العربية  
واستمدت من هويتها شحنة نفى لها طريق كفافها .

هذا التاريخ الحي المعاصر ، هو مادة قصص محمد ديهو  
التي تصور قطاعا في حياة المجتمع الجزائري . وتتابع الأحداث  
القصة الكبيرة مصورة مظهر الحياة في تلك العائلات الضامة  
إلني ما زالت موجودة هناك ، وفي العجايب الذي تحرم عليه  
النساء ، حتى ليصير الأطفال حين يرون فتاة قد خلعت حجابها  
« ويلها إذا علمت أنها تسير بلا حايك » وفي المدارس  
تتعلم الفرنسية ويجعل للاميها كتابات خطاب باللغة العربية  
ثم في انطباعات المجتمع ضد القاصب ممثلا في كرامة الشرطة  
والكفر بعدالة القضاء ولعذب الإحرار وأهملهم بالتسوية ،  
حتى لقد أصبح مجال فخر وطني بين الشباب أن يذهبوا معهم  
إلى السجن متعمدا بجرمة سياسية مثلما كان يحدث هنا في  
مصر منذ أكثر من عشر سنوات .

وتتحدث القصة في صور أشبه بشرط متعاسك عن مصادرة  
أراضي الفلاحين واستغلال المستوطنين الفرنسيين لهالي البلاد

ولكننا نلجج من خلال كل ذلك الأمل القريب في عدالة التوزيع  
يل في الاشتراكية .

ويركز محمد ديهو قصته على التي « عمر » وهو واحد  
من ملايين الأطفال الجزائريين الذين يعرفون كل مظاهر اليأس  
مكتلا في ملايهم الكوفة وطاهمهم الذي يقتصر أكثر الأيام على  
العشاء ، ويعودون أنفسهم أسعد حالا من غيرهم مثل والد  
« زيش » الذي أحرق ابنته تنفصا من عجبها أو غنا بها على  
حياة التسول .

ومع كل هذا اليأس لا تخلو قلوبهم من آيل المواقف التي  
لا تعرفها قلوب الغنياء من الأوربيين .

كانت « عيني » والدة « عمر » تقول حين ترى المتسولين  
مكتاثرون : هؤلاء اخواننا دما ، وسيف لرسمهم الله البناء  
فاعلا بهم وسلا . ولطف لتقبلهم ولو لم يكن في بيتنا  
ما تقدمه اليهم غير الماء ، لن يقال لنا طردنا اخواننا لأننا  
نملك ماوى ولا يملكون .

حتى القضاء الذي يدلل الناس به عجزهم أمام الصبي  
يتحدث من « القدر التي تقف بالطعام الطيب » كأنها الصبي  
ما يطع فيه الناس أمام شرف الاستقلال ، أن يحصلوا على  
طعامهم . وحتى التشبهات في القصة تعبر عن هذه الحقيقة  
الوة حين توصف صفة كبيرة بأنها كليس فصح .

ويشبه التي ويتنقل إلى معتز الحياة الأخرى بالصرع حين  
يذهب إلى الجبل ، وينتقل من المدينة « الدار الكبيرة » إلى  
الريف لم يفسر التي هجر مدينته بعد ذلك والعمل في نسج  
الخياط بالنول .

ويسمح لأول مرة أن من الممكن أن تطير الحياة من اليأس  
إلى النعيم ، وأن زيادة بسطة فروش لا يمكن أن تكون هدفا  
كبرا .

ولمخ الثورة عارمة في فطاع العمال الصنابيين مثلما لنمحقا  
صاعدة في أمين العمال الزراعيين ، ثورة الذين يمسسون  
« إن حشره لا يحس حسا » ولورة الصنابيين الذين يولون  
« سجي » أيام سود ولكن سجي أيضا أيام بيضاء ثم الثورة  
العاقلة التي تفكر في العمل الجماعي ، لجميع نمل تلك العائلات  
التي لم تستطع بعد . ولم يكن الأمر صعبا ، ولكن السؤال  
كان دائما : من هو البطل الشعبي الذي تلقف حسوله كل  
القوى ؟

والواقع أن توابط الأحداث في القصة رغم أجزاءها الثلاثة  
قوى .

فالقارئ يتناقل مع تلك الأحداث في سكان الدار الكبيرة  
التي تشبه الربع هنا في مصر بيناتها المتكاثرة ، ومع العمال  
الزراعيين في أفرامهم ، ومع محال النسيج في لورهم ، بل مع  
كل فرد منهم لأن شخصيات الرواية واضحة ، فمع أن الجميع  
تأرون إلا أننا نجد التأثير المتمم ممثلا في « حموش » والتائر  
السياسي ممثلا في « حميد سراج » والتائر الفكر ممثلا في  
« كوشندار » .

ولكن الواقع أيضا أن السرد التاريخي للأحداث الاجتماعية  
ممثلا في اجتماعات النقابات وقراعاتها ، وغيرها من  
الأحداث ، كان يحيل القصة في بطى مواضعها إلى منشورات  
سياسية .

واللاحظ أن عناصر التشويق في القصة نادرة نادرة كبيرة ،  
والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا بعد قراءة هذه القصة يدور  
حول « التنكيل » الذي أتبه المؤلف .

مجموعة من الحروف والكلمات والجمل والتوابع النحوية ، بل هي « حضارة ومدنية » . هي تاريخ هذه الأمة التي تفسمخسامة مليون نسمة ، يظلمهم الاسلام مرة واحدة تحت سقف واحد من الاخوة والصلف والحنان والتساند والتعاون . ولذلك هو

يطلب :

١ - يظهر ألفة العربية من اللهجات العامية ، لان هذه الاخيرة أداة لفرقه لاجمع ، أداة شتات لا التقاء . ان اللهجات العامية - في رايه - تفتقر الفرقة الروحية والتناوب المعنوي بين طبقات الشعب من ناحية ، وبين الشعوب من ناحية اخرى .

٢ - ويرى ان واجبنا الاول ازاء التوحيد اللغوي ، هو منح اللغة الدارجة من الصحافة والادامة والشرح والسينما . فوان يبدل الجمع مسماء لدى الحكومات العربية لاجتماع مجتمعات وفواميس موحدة في المحيط العربي » .

ولا شك ان الفكر الكبير لم يسع القضيبة في قلوبها النظرى لان ما يعنيه في المقام الاول هو امكانياتنا في مجال التطبيق . غير ان أهمية القالب النظرى ، فيما ارى ، نابعة من اننا لجهنا نعمت ان المستقبل للغة العربية ، وان اللهجات العامية في طريقتها الى الزوال ، كما ازدادت بلدان للثقافة العربية تضيئة انصارها في بولتها التاريخية ، فاصد ذلك التيار العنصرى المشترك بين ابناء هذه الثقافة منذ بداية الفتح الاسلامى الى الان .

لم يقدم المؤلف عدة توصيات الى المجمع اللغوى ، وجميع الجهات الرسمية في البلدان العربية ، اوجزها فيما يلى :

اولا : ( يجب ان يكون المجمع في منزل من السياسة والفكرها لالطريق الى الفتح والصين وبغداد والشرق والاندلسيا وسهل افريقيا العربى ، وسائر بلاد العالم ، يجب ان يدعوا للاشتراك في هذه الرابطة الثقافية ، وبمضى النظر من السكان والظروف السياسية ) .

ثانيا : « يرجو ان ينظر المجمع للوقوف الى الماضى ، فيسرى بين قته ولعنته ، ويأخذ منه صفوه ، ويدع ما كدر ، وان يتوجه الى الغرب فيقتبس منه الاصبع .. كما يتخصى ثراث الشرق ، وينتخب منه الانفع ، ثم ينشر هذه وثائق جميعها في الامم الاسلامية والشرقية » . كما يرجو ان يعطاف على اللغة العربية القادرة الانساع ، خالية من الشذوذ والتعقيد واللحن .. وبذلك يكون قد حافظ على لغة القرآن الكريم وراث العرب المجيد .. ومنع اللغة من التدهور الذي تصورت له بقية الانس الباقية .

وعلى هذا النحو يناشد بآلية الجامع والمساعد والجامعات وللؤسسات الاسلامية الكبرى بان تتأزذ جميعها في خدمة الفاد وحمايتها من فساد العابثين .

ونحن لا نسى ان الاستاذ السلجوى ، وقد عمل وزيرا للثقافة واستاذاً في الجامعة ورئيساً لتحرير بعض الصحف في بلاده .. لا نسى انه في ذلك جميعه كان رائدا في تطبيق آرائه البتاة هذه . وليس غريبا ان ، ان يكون رائدا للثقافة الثقافية الحديثة في افغانستان .

فشخصيات القصة واضحة وضوحا ذهب بكثير من قيمتها ، ولم تغل شخصية قط من تلك البساطة ، حتى « عمر » يظل القصة نفسه ، رغم ما كان يتأزذ به في كثير من الاحيان بالتفكير الصامت .

ونعود نبحث من خطوط القصة لنرى تجمع نهاياتها فنراها قد تمزقت تحت وطأة العرض الاجتماعى الذى استولى على الاجزاء الثلاثة .

ورغم ان القصة مترجمة من الفرنسية ، فاته من الواضح ان المؤلف استغل أسلوبه الشاعرى في الوصف استغلالا كبيرا فهو شاعر خللا كما قال « ديوريت مكاف »

الدكتور ماهر حسن فهمي

\*\*\*



هذا الكتاب يطرق عديدا من الموضوعات التي سبق ان عالجه المؤلف في مجلدات مستقلة . وهي تسم موحدة منهجية فلما نجد لها نظيرا عند المفكرين هذه الأيام . وقد أثرت ان انفسر لاثنا من هذه الموضوعات ، لنكتشف اولا اصول المنهج الذى يسم به الكتاب وجهة نظره الواحدة في جميع القضايا الفكرية التي عرض لها . وفي نتوصل ، ثانيا الى النتائج التي ترتبت على اخذه بهذا المنهج .

القضية الاولى تسم وغضا شذا في ادبنا المعاصرة ، تلك هي قضية اللهجات العامية للغة العربية . يقول الاستاذ السلجوى في حفل اختباره عضوا بالمجمع اللغوى : « اننى اتمنى كسلا الامتزاز بالشراف الذى اشفاء على المجمع اللغوى يصير بانضمنى الى امضائه ، واقدم له جزيل الشكر . وليس مصدر هذا الشكر نزعه انانية منى ، ولكنه منيت من فكرة ذات معنى اكثر سموا ومنزى أشد عمقا ، انه يذكرنى بسعد ذهبي وكانت فيه اللغسة الرئيسية للسان الدين العلمى ، بل والرسمى للام الاسلامية كافة وأيام فراء مشرفة ، كاحلالها محائر الامام ، اتر اصجابا بهذه اللغة التي شرلها الله تعالى بان انزل بها كتابه الكريم وراثه العظيم . وكنا مكرمين انفسنا ومتفرجين لخدمة هذا اللسان ، الذى هو بلا جدال اوسع اللغات نطقا ، واكثرها استمدادا وابلقا تعبيرا ، وأرجحها صدرا ، واشدهامقا لجميع العلوم والفنون والاداب والفلسفة . »

بهذه الروح التي تستشعر الولاء للغة الفاد ، يناقش العالم الكبير ، قضية العربية . فيؤكد بآدى ذى بد انها ليست

**القيمة الثانية التي يشيها مؤلف «تصاوة على مسلمان**  
**الفلسفة والعلم واللغة والفن والادب» هي ( أن الامام الغزالي**  
**في الاخلاق ) - وهي محاضرة القاه في دمشق بدعوة من المجلس**  
**الاعلى لرعاية الاداب والفنون والعلوم الاجتماعية في الاحتفال**  
**بالذكرى الثوية التاسعة ليلاد الامام الغزالي .**

**والمعاصر يقدم بحثه بتعريف لعلم الاخلاق وفلسفته ، فاللا**  
**انه - اي هذا العلم - لا يمكن أن يتم أو يتحقق إلا بالامتداد**  
**بالله وبصفاته التي انتزعت منها الابدانية ، وبمقدور النفس ،**  
**وبالدرا الاخرة ، وبأن الله يعلم ويحلب بكل كلى وجرتى . -**  
**لم يعرض بشيء من الابعاج لآراء فلاسفة اليونان في هذه القضية**  
**وبمبدأ الحديث ، يونانية أرسطو ، الذي « كان يدين بدينين ، دين**  
**يوناني ودين اسطوري يتخيل له وتقومون الى الآلهة تشمل في أكبر**  
**أكبر واكمل فرد للنوع ، وكأثرا يشيرون الى أنهم القصرات**  
**والنقمة والصد والسر والعلامة ، ودين للساني يعتقد**  
**بآلته كامتداده بالانواع والاجناس . وأن شئت قل جنسا**  
**فوق الاجناس ، أو ( الكلى الطبيعي ) لأن الآله كان مشبهه**  
**المفهوم الصا للوجود الذي هو جنس فوق الجواهر والعرض**  
**( تعالى الله عما يقولون علوا كبيرا ) - فلذا كان الآله جنسا**  
**فوق الاجناس والانواع أو قوة فوق القوى ( الصياد بالله ) ، فلا**  
**حق له أن يكون مظهر حب أو ميذا نظام أو ناموس . وهكذا**  
**إذا كان الآله فوق قمة الجبل يشارع الناس في حب زوجاتهم**  
**ويسلمون من حورهم . ومثله في الملا الأولى أو في سماء**  
**مقدهم سكر وهريدة وتعاند على النساء الراتصات - فلهذا**  
**الآلهة لا يمكن أن تكون مصادر لبداءي ومثلا للاخلاق وللنقوى**  
**وللقوانين وللعلوم الاجتماعية . اللهم الا أن تكون مظاهر للظوف**  
**والطمع ، وأن تقدم لها القرايين ورسوخة -»**

**ما أبعاد الثورة بين فلاسفة اليونان ، وفلاسفة الاسلام ؟ ما أبعاد**  
**المساهمة بين الاصطلاح الوثني عند آلهة الاثنيين والوثنيين يوم**  
**وبين الإيمان العظيم بالآله الواحد ؟ أجل - ما أبعاد المساهمة بين**  
**أرسطو - مثلا - وبين شيخنا ، الامام الغزالي ؟ أن المؤلف يبدد**  
**لنا علامات استهزاء حين يقول « ولا شك أن بين أرسطو والغزالي**  
**مسافة أكثر من عتبة عشر قرنا ، تطور العلم والفلسفة في**  
**فرضها والتقت العلوم والافكار من أثينا وروما والإسكندرية**  
**ودمشق ومصر وبلغ وبنيسا والقدس وبغداد والمدنية المنورة ،**  
**في مكتب من المبكر كان الغزالي أحد تلامذته فينبغي أن تكون**  
**أثار الغزالي في الاخلاق اكمل نظاما وأكثر استيعابا .**

**أي أن هذا الفكر الكبير ، يقع في اعتباره فيمة الزمان والمكان**  
**والظروف المعينة بالإنسان من تقدم في العلوم وغيرها .. يضع**  
**هذه كلها في اعتباره لأن حساباتها في تقييم حركة الفكر والحضارة**  
**الإنسانية ، هو المنهاج الوحيد الصحيح الذي يدفع بنا إلى**  
**التقدم .**

**لذلك ، فهو حينما يتساءل المقارنة بين الفلسفة اليونانية**  
**والفلسفة الاسلامية ، لا يذيق الفوارق التاريخية بين الاثنين ،**  
**بل يبحث منها في كافة المظاهر الفكرية . هكذا يصف الفضائل**  
**اليونانية ، بأنها كانت « حيرة من صفات مسرحية » امتلاك الفرام**  
**والمعاصرة والظهور والبلبل . وكانت قائمة الرذائل من امتلاك**  
**البخل والجبن والندس والتمنية ، كما ترونها في آثار هوميروس**  
**وسوفوكليس . - أما الفلسفة الاسلامية ، فقد عرفت طريقها**  
**آخر منذ « بدأ الاسلام في التوسع وفي نشر الحضارة والثقافة**  
**وبرع مئات من الفقهاء والادباء والفلاسفة ، ودرسوا وكتبوا**

**في انواع العلوم ، لم يكن أحد يبذل جهدا في علم الاخلاق التي**  
**يمت محمد عليه الصلاة والسلام لتنتج مكارمها . اللهم الا أن**  
**يكون بعض الترجمين في بيت الحكمة بدأوا بترجمة بعض آثار**  
**أرسطو الاخلاقية - ثم يذكر الغزالي وأبا علي بن سينا وأبا**  
**علي بن سبويه وابن رشد ، كتلاخ لاولئك المتألقين . ألا أن**  
**الذي دون علم الاخلاق وفنه وفلسفته على الروح الاسلامي**  
**والبداءي القرائية أولا وأخرا ، كان امانا الغزالي في كتابيه**  
**( احياء علوم الدين ) بالعربية و ( كيمياء سعادت ) بالفارسية ،**  
**ملا الفراغ الذي كان في أخلاق اليونان .**

**ويكتلت الاستاذ السلجوقي الي افتراءات فريق من المستشرقين**  
**حول القيمة الفكرية للامام الغزالي . ومن أهم هذه الافتراءات ،**  
**مغالطوه من أن الفيلسوف للسلم هذا حادو المسيحية ، واتحل**  
**كثيرا من الاخلاق المسيحية . واكثر دليل عندهم هو أن الغزالي**  
**نصح بالزهد والتقصف وسلك سبلك المتسكين . ويرد المؤلف**  
**على هذه المعاري في عدة نقاط ، فيقول :**

**« لهم لا يدرون أن الغزالي ، على مدى من القرآن ، لم ينصح**  
**بالرهبنة ولا بالتقصف ، بل على العكس ، بهي نهجا يانا عنهما**  
**أن دين الاسلام يأمر بالتقوى ، أي اجتناب الحرام ولفق بين**  
**التقوى والرهبنة والتقصف .**

**« وإذا كانت هناك في الاخلاق الاسلامية نزعة من التمسك**  
**والزهد ، فهذا ليس من أصل مسيحي . فالاخلاق ، ولو كانت**  
**يونانية اوروبية أو يودية أو نصرانية أو مسلمة ، لا تومي الا بكنج**  
**الفرار وتزكيتها وترويضها وتصديدها والسو بها .**

**« أهم لا يدرون أن نفس الزهد كان موجودا قبل المسيحية**  
**عند الكلدانيين والآشوريين واليوديين ، وحتى أبيقور ، مع أن**  
**مبدأه الاخلاقي كان حيرة من التلذذ فان سلوكه كان زوحسا**  
**وتسكا .**

**« ومن جهة أخرى ، أن الزهد الكنسي كانت له صفة من**  
**الرهبنة ، وكان يأمر بقمع الفرائز وشهواتها ، في حين أن**  
**الغزالي ، يأمر من القرآن ويوحى من الذين ، يوم يتزكئة**  
**الفرار وتصديدها لا بقمعها .**

**« وأيضا ، أن المسيحية ترمي بنجاة الفرد . والكنيسة**  
**المسيحية تعدو حذو أرسطو في عدم فردية الفرد . ولكن**  
**الغزالي يمكن ذلك بإيد الفضائل الفردية والاجتماعية ، كما**  
**انه يحاول أن يقضي على الرذائل الفردية والاجتماعية ، سواء**  
**بسواء .**

**ويختتم الكاتب دفاعه الرابع عن الامام الغزالي ، بما تار به**  
**هو شخصيا ، فيقول « وأما الاخلاق ، كما أوحى اليها من**  
**ديننا ، وكما ألهمت من الغزالي وشرحت في كتابي ( مقدمة في**  
**علم الاخلاق ) ، فلها ثلاثة أبعاد - الاول البعد النفسي ، يعني**  
**الفرد مع نفسه ومشاعره مع ربه ، وهذا هو صلته وشك .**  
**والثاني البعد الاجتماعي ، وهو مجتمعه وحكومته ومعاملته مع**  
**الناس - والثالث ، البعد البنائيزيقي ، وهو مقبده ومبادئه**  
**ومثله ومعرفته .**



# برتراند رسل الإنسان

الدار القومية للطباعة والنشر

« برتراند رسل » .. هو الفاعلة الامامية للوصفة المنطقية في العالم ، ومنه اخذ الحواريون والاتباع . وفلسفته تبسدا بمحاولة عظيمة : هل من الممكن اقامة فلسفة ، تستند الى ناس كتلك التي للمعوم ؟.. هل من الممكن اقامة فلسفة ، لها فضاءها التوعية المحدودة الطبيعية ؟ بدلا من تلك القضايا الزائفة التي ترخر بها الانظمة التاريخية الرخوة ؟ هل تبسر الفلسفة « متعة » التمتعيات والمخالفات الكبرى من الاتجاهات ليكون هناك فلسفة بالمعنى الذي نذهب اليه ، حينما نقسول هناك علم للزيادة او علم للكيفية ؟

مع .. من الممكن تحقيق هذا الهدف الكبير .. والمساواة الحورية في الفلسفة هي « الحقيقة » ، ويتناولها رسل بعرقته « الملوحة » .. طريقة تستوجب قابلية كل فسيحة للتحقيق ، ان محليات الصي ، هي نقطة الانطلاق في نظريته ، ولا نستطيع ان نبدأ بشيء ادنى الى التاكيد منها .. تلك الوحدات الدرية للغيرة البشرية ، من بلع لونية .. واصوات .. ومصنوعات لسمية .. والمضام هذه الوحدات وملافاتها وهياكلها للتحليل المنطقي ، هو الطريق الوحيد المتروح امام الفلسفة للاجابة على مشكلة الحقيقة ..

ورسل .. الفكر الفيلسوف ، يعتبر - في الواقع - احد الفلاسفة والمعلماء القتال ، الذين يناضلون ببسالة دفاعا عن قضايا الحقيقة .. ليس في مجال الفلسفة وحسبها ، بل في مجال التطبيق العملي .. فهو يدافع عن قضايا التمشوب : الديمقراطية ، والعربة ، والسلام .. مثلما يدافع عن : المادنة ، والعلية ، والظن .. انه نموذج رائع للفكر الانساني .. الذي يعيش الواقع بمراته ، ويصير بوابة القضاة التي يروح تحتها الانسان في عالم اليوم .

والكبة العربية .. فطيرة بالؤلغات عن برتراند رسل - خاصة تلك التي تعمل وتقيم افكاره ومواقفه وتفتدحه .. ولعله من حلة المكتبة العربية ان تعطي بكتابين في شهر واحد من الفيلسوف الانجليزى الكبير . اولهما من اعمال رسل نفسه وهو « آمال جديدة في عالم متغير » - الذي ترجمه الاستاذ ميد الكريم احمد ، والثاني هو « برتراند رسل الانسان » تأليف الاستاذ رمسيس عوض - وهو الكتاب الذي بين ايدينا الان .

وهو كتاب ليس بالكبير ، اذ لا تزيد عدد صفحاته عن ١٢٠ صفحة من القطع المادى .. اتبع فيه المؤلف طريقة السيرة

ويقرر في النهاية : لذا ترون ان اخلاق امامنا المزالى ليست محصورة بالامساق وبقائمه من المفاصل النخمية ، بل هي مجموعة من المعتقد والمبادئ والممارات المحترقة .

وهما اختلفنا مع المؤلف في تقييمه للامم الغزالي ، او انقضا معه ، فانه يلقى بعد ذلك حقيقة ثابتة ، ما اوجبت اليها في ايماننا ، لتلكه علاقة المتأخضوالصوب والوفاء بين التافد والتتد ، هذه العلاقة القائمة على عهد راسطة من الاحترام التبادل ، والوعى المعيق بالدور الكبير الخلال الذي يمكن ان يقوم به التافد في تطوير حضارة فكرية بكاملها .

والفلسفة الثالثة والاخيرة ، هي صفة « الفن » بالحياة . ( فالن هو المطبة الاولى لحياة الشعور والرائد الاول الى المتأيقزا ، ومهد السبل الى التكمال ) كما يقول الاستاذ السليجوى في دراسته النقدية لمسرحية « دعوى ايليس » من تأليف الاستاذ فتحي رسوان . انه يرى الفن اول زهرة ايمت في ربيع شعور الانسان ، كما يرى الجمال - بسط - جناحين على الاطلاق . فليس هناك شيء قبيح في العالم . نعم لا شر ولا تبج حقيقيان ، لا في الكون ، ولا في الفن ، ولا في نظير الفنان الحقيقي .

هذه هي فلسفة الفن وعلم الجمال عند الفكر الكبير ، وهو بصدد التقييم لتلك المسرحية التي اشترت اليها . فما هي نتائج ذلك التقييم ؟ نجيب الدراسة :

١ - ان السيد في المسرحية ، عبارة عن فريزة الابوة التي هي المعصر الاساسي للامم والاقتصاد ، والتي اخذت الزمام من يد فريزة الامومة التي كانت الدافعية الى المظف والعشيان والتي تمكنت في حالة « سيدة البيت » من فريزة الابوة : الامم والائمان ، امنى « الحكم » ومن فريزة الامومة : اثنى التلطف والعتان ، ولدت النظم الاجتماعية الانسانية التي نظير بحتة .. جناح الحكم القوى ، وجناح اللد من الرحمة والمظف . وهي ( اثنى النظم الاجتماعية ) تتمثل في « عصماء » التي كسبت لتلطف وتمتد ولحكم ، والتي تلود الى المدينة الفاضلة الامنة الواعدة .

ب - « .. وفي مسرحية « دعوى ايليس » عندما حاول « السيد » ان يشرح الواقع للفن او ابن الشيطان ، فمضى ذلك ان هناك محاولة لدخول الواقعية في الفن . ولكن لا لم يكن من الطبيعي ان يكون الفن واقعيًا ، فانه لم يستطع ان يفعل ذلك ، فالفن ليس واقعيًا كما زعم البعض ، بل هو مثالى . وليس هو بتقليد للطبيعة ، كما زعم ارسطو ، بل الفن هو نقد للحياة ومحاولة خلق عالم اكثر ملاءمة للفنان ، بل للاجيال القادمة .

ويعد ، فالتى اعود الى ما سبق ان ذكرته في مقدمة المقال ، وهو ان القيمة الفكرية الكبرى في اعمال الاستاذ الكبير صلاح الدين السليجوى سفير افغانستان السابق في القاهرة هو هذه الوحدة المنهجية التي نثر على خيوطها متشابكة بين جميع الموضوعات ، ان هذه الوحدة النظرية تتبع من اصالة الفكر العظيم ، الذي لم تشغله فتون الدبلوماسية عن غوفى القصار الصبة في الادب والعلم والفلسفة والفن واللغة .

واننى لاصم صوتى الى صوت الاستاذ « محمود ابو رية » ، بالا يضل ملينا العلامة الافغاني الاستاذ السليجوى ، من ان يضيف الى المكتبة العربية ، بل الى التراث الاسلامي ، يضما مما لديه وما لديه - كما نعلم - برقى البزاز التقليدى ، لانه اتفق من ذلك بكثير .

فالى شكركم

فيبدأ موضوع كتابه بفصل عن نشأة رسل .. ودخوله المعتقد  
الفكري والايديولوجي ، ومراحل نموه الفلسفي .

فلقد مر رسل بمراحل تطور فكرية واضحة ، حددت اتجاهاته  
الفلسفية . ويقول الأستاذ رسيس عوفي :

« لقد بدأ أمجابه بأفكار الفيلسوف الالاني « كانت »  
ولكنه هجرها عندما أسقطته - كما يقول - في وحدة من  
العلاسم الميتافيزيقية المبررة ، وعاف عقله الشديد الحرص  
على الوضوح ، ما انحدر اليه بسبب فلسفة « كانت » وما  
بها من غموض » .

وليس هناك أدل على كراهيته للغموض مما كتبه عن نفسه  
فقال :

« انني أحب التحديد ، وأحب المخطوط الواضحة » وأدنت  
الغموض المستطيل » .

ويستطرد الأستاذ رسيس عوفي في كتابه عن رسل وتطور  
افكاره ، فيقول انه « ما ان استطاع ان يتخلص من آثار «كانت»  
عليه ، حتى وقع تحت تأثير الفلسفة الهيكلية ، فقد أرشده  
مديقه الحميم « ماك تايجارت Mc Taggart رائد الهيكلية في  
إنجلترا الى هذه الفلسفة . واجتذبت الهيكلية رسل اليها لكارنه  
منها من أنها فلسفة ترفض الرتبة في اليمسسان من طريق  
الاستمساك بجزئيات الدين في إطار مثلي شديد التقيد ، لا  
تحدد الحدود التقليدية الضيقة » .

لهذه الفلسفة تنبئ الى « المطلق » . كما أنه لم يصح  
الكون على أنه وحدة واحدة لايسهل ان الوصول اليه اجزائيا .  
ومما زاد في تعقيد رسل بالهيكلية في وصفه من الاوقات ، هو  
ارتباطه للاعتقاد بان المادة وهم « وبأنه لا وجود للزمان والمكان  
وبأنه ليس هناك لغير العقل وجود » .

ويقول رسل ان اثر هيكل عليه استمر لمدة ليست بالقصيرة  
حتى بدأ يقرأ هيكل في تصوره الاصلية ، فرفضه ، وغيب  
لثه ، انه اصطدم بخلط من الافكار الفسطرية الموهوشة ، التي  
بدت له مجرد ألعاب بالانفاد .

ورسل قد وقع في حجة التصوف الرياني المفسرة ليست  
بالقصيرة ، بلصحا الأستاذ رسيس عوفي بقوله :

« انها استأثرت به بدرجة كبيرة ، لكن الامر انتهى به الى  
نبذ هذا التصوف الرياني . ومنذ ذلك الحين ، ورسل لا  
يجد رأيا دينيا في أي مذهب للفن ، يستطيع ان يقتنع  
به » !

ورسل يرى ان « الكادة » .. - الواقع الخارجي - لا يمكن  
الدوران حولها .. وهي ليست قضية نظرية بحتة .. انها  
قضية الواقع المعلى .. فنحن مزمونون من البداية بتحديد  
موقف واضح منها ..

هل تبدأ نظرية المعرفة من وجود المادة ، كحقيقة موضوعية  
خارج نطاق الدفن ، ومستقلة منا ؟.. أي هل تبدأ كاستمرار  
للاواقع التاريخي الاجتماعي .. أو هل ترفض تنقطة البداية  
هذه .. ونضع نظرية المعرفة خارج تاريخ المعرفة الاجتماعية

متمتحن بالفرد أمام العالم ، مزمين هذا الفرد التفساري  
الافتراضي الى انطباعات ومذكرات ؟

ان نقطة البداية في نظرية المعرفة ، مسألة تطبيقية عملية ..  
فالعادة ان ليست استدلالي ، بل هي واقع اشمل والقيصة  
من مذكرات الحس التجريدية الجزئية .

واللحن كذلك .. ليس استدلالي ، بل جهازا فعليا ، له وظيفة  
ان يعكس الواقع المادي .. والظيفية - شوه افرة التاريخ التطبيق  
الانساني ، وعملية الانتاج الاجتماعية ، ونظورها المستمر ، وكل  
تقدم للنظم ، هو بمثابة الصافة وتعميق للعلية ..

« ان أزمة المفهوم الميكانيكي من العلية ، وبصور قوانين نيوتن  
من نصير الهندسة العامة للكون أو الجبال الميكروفيزيائي ، لا  
تعد أزمة لمفهوم العلية ، بل مشكلة جديدة تتطلب حلا ، مشكلة  
البحث عن قوانين نوعية للمستويات المختلفة للمادة ، وذلك  
الراء للعية ، وتنشئ لغير الاطلاق الضاوي . ان العلية  
تتكس بالفعل اطراد الظواهر ، وليست فعلا متفككا » (1)

ان رسل في نقده التحليلي للمادة ، واللحن ، والعلية ..  
صورة التجريدية للمرسلة « أرتست ماتخ » في التلف التجريبي  
وأصولها ، هذه المرسلة انني تمتد الى الفيسس بركلي .

والاستاذ « رسيس عوفي » يعرض في كتابه الى عساسة  
رسل كمفكر البنان ، وكفيلسوف ناقده حسب .. عاش سنوات  
الحرب الاولى والثوي بغيراتها .. وعاش سنوات الالتزام  
الدورية الاقتصادية للنظام الرأسمالي .. وشرح المؤلف  
بناظم رسل مع هذه الاحداث .. ومواقفه منها .. ولقد كان  
موفقا كل التوفيق ، امينا في عرضه لمواقف رسل ، دونما زيادة  
أو نقصان ..

« للتفسير الذي طرأ على العالم في القرن الراهن ، يحصل  
رسل برفعه ، وهو يقرر الى انكماش الحريات في العالم  
ونظما ، نظرا لمزاج الحزن والاخي ، وهذا طبيعي للغاية ،  
فقد نشأ الفيلسوف في أحضان المجتمع الفيكتوري والثر في وجه  
الكثير من قيمه ، ولكنه تشرب روحه الديمقراطية المتحررة ،  
كما وضع أسسها الفيلسوف الانجليزي جون لوك G. LOCK  
في القرن الثامن عشر ، وكما درج القرن التاسع عشر على  
لهمها ، وقد يجوز لنا ان نصف رسل الاسترطاطي المتشدد  
نهر لا شك يسمى الى تحطيم الكثير من قواعد الفكر الماثولة  
في المجتمع الفيكتوري التي لا تزال ماثولة في العصر الحديث،  
ولكن الذي لا شك فيه كذلك ان التقليد الليبرالي الديمقراطي  
المتأصل في المجتمع الفيكتوري يلتقي منه كل احترام وبنا كل  
أكبر - وخاصة بعد ان شاهد رسل العالم المحموم ينزلق  
في حربين عالميتين متجارتين في مدى قصير .. وبعد ان رأى  
بعينه كلال الحرية تنهاوى أمام لومة اللامقل وأمام معاول  
الاستبداد والديكتاتورية » ..

هكذا يعرض المؤلف لولف الفيلسوف الانجليزي الانسان  
من الحرب والثقاسة التي منبت بها الانسانية في سنوات  
الحرب .

1 - راجع « دفاع من الفلسفة » للفيلسوف الانجليزي  
موريس كورنورث .

In Defence of Philosophy, Morris Cornforth, London.  
1954.

أولا : أن مؤلفه استطاع أن يصور موضوع بحثه الذي يتناوله ، فلم يخرج عنه قط ، واستطاع أن يلمس الكثير من النقاط الجوهرية في مواقف رسل الإنسان .. ورسد الناقمة في أسلوب رشيق ، خال من التعقيدات والعشوبات اللغوية الجامدة ، برغم أن الكتابة عن رسل بحر ليس باليسير .

ثانيا : استطاع الأستاذ « رمسيس عوض » أن يعرض لحيات رسل البشرية ، ونشأة حياته ، ودخوله المترك الفلسفي والفكري ، والحيات التطبيقية في الممارسة العملية . وكان لذلك موقفاً إلى حد كبير ، ولم يترك في التفاصيل الخاصة بحيات رسل ، كما يحدث بالنسبة لكتاب السيرة والتراجم ، ولأنه يتناول وراد جانب واحد أو زاوية خاصة في حياته الفكرية ، فيصيح الهدف الأساسي لموضوع بحثه .

ثالثاً : إنه استطاع أن يصل إلى ما يريد من خلال الكتابة فرضي حياة رسل الإنسان ، ومواقفه المتنامية ، أراء حركات التحرر والسلام ، ووقوفه في وجه أعداء الحرية والسلام .. فهدا المؤلف بذلك سلاباً ، دونما افتعال ، أو خروج عن المقصود .

لكن هناك بعض المآخذ البسيطة التي أخلها على الأستاذ « رمسيس عوض » ، هي أخفاله الكلام عن تأثير الفلسفة الوضعية التطبيقية في مواقف رسل الإنسان .. وعدم ربط هذه الفلسفة من الناحية الإيديولوجية والنظرية بالمواقف العملية في الممارسة عند الفيلسوف الإنجليزي ..

وامة مسألة أخرى .. أهمل المؤلف الظروف السياسية والاقتصادية التي تمر بالجميع الإنجليزي .. هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى عدم ربطه أيضاً بالفكرين من أمثاله كجوزيف من التيارات العام الذي يعتبر كأمثالي تفكير معين له صدهاء في ظل الأزمات المعاصرة ليس في إنجلترا فحسب .. بل في العالم كله .

لكن برغم هذه المآخذ البسيطة .. فالكتاب مرجع هام ، يثير الكثير من التساؤلات والمشاكل ... وفي رأيي أن قرأته أمر هام ليس للمتلقي فحسب ، بل وأيضاً للناس العاديين .. لأنه كتاب جاء في وقته ، ففتح في أوس العاجية إلى هذه الأنواع من الكتب التي تعرف الناس على الأفكار المتجاذبة المتصارعة ، في وقت تسمى فيه عقولنا للبحث عن الأفضل .. في محاولة بلورة أفكارنا وصيغتها ، وفقاً لواقعنا الراهن ، من أجل مزيد من التقدم والسير للأمام ..

عبد المنعم صبحي

ويقول الأستاذ « رمسيس عوض » : أن رسل يقوله أن يرى العالم الآن على فوهة بركان ، من الممكن أن يخرج به في أية لحظة .. « لقد تعد الفيلسوف الكثير من تفاؤل القرن التاسع عشر ، وهو دأب القول على أن العالم ليس بحاجة في الوقت الحاضر إلى المزيد من المعرفة التكنولوجية ، قدر حاجته إلى مزيد من الحكمة والاعتصام بصوت العقل والتسامح » .

ويتناول المؤلف من مواقف رسل ، وتكامل مراحل تطور فكره إلى فصل خاص من معاركته في أمريكا ..

ثم يعود ليرى قصة رسل مع الحرب والسلام .. ودفاعه البطولي عن حق الشعوب في السلام ووقف الحرب ، وعانرضه له الفيلسوف الإنجليزي من تشريد وإرهاب وسجن بسببها مواقف هذه ..

ويعرض أيضاً لفكرته عن « الحكومة المثالية » التي يرى فيها حلاً للمشاكل التي يواجهها « إنسان اليوم » - هذه الحكومة التي لطى رسل رأيه فيها في :

● تشكيل سلطة تنفيذية ، تستطيع وضع القرارات بالنسبة لهذه الحكومة .. ووجود جيش عالمي قوي ، يضمن للقرارات الدولية الاحترام والتنفيذ .

● تقسيم العالم إلى فيدراليات ، يراعى فيها التوزيع الجغرافي .

● إلغاء حق الفيتو المعمول به في مجلس الأمن ، الذي لا يضمن سوى حكمة من الدول .

● عدم تدخل الحكومة العالمية في المسائل الداخلية لاي دولة فيدرالية .

● القضاء على كل محاولة من جانب أية فيدرالية لتكمير صلو السلام العالمي .

ثم يتكلم المؤلف في فصل خاص عن الكتاب والفلاسفة الذين عرفهم رسل من أمثال هـ.ج. ويلز .. « هـ.ج. لورانس » .. وبرتارد شو .. والفريد نورث هويتد Alfred north Hwaite head وجوزيف كونراد .. وسفني وبياتريس ويب ..

ثم يختتم المؤلف بالنص الذي كتبه رسل عن نفسه ، ونشره في مجلة « اليسينير » عام ١٩٣٧ ..

وفي الواقع أن لهذا الكتاب : « برتارد رسل الإنسان » ميزات عدة :





منذ ٦٠ سنة...

نوفمبر ١٩٠٢

إعداد: أنور الجندى

يحيى بنى لن يطبع بها كل حرف على قهاسه المألوف وذلك مع تمام السهولة في استعمالها .



آلة الكتابة العربية

بقلم : ابراهيم اليازجي

لم يزل اصحاب القرائح منذنا يجهلون في استنباط طريقة الحروف العربي يصلح بها ان يستعمل في الآلة المذكورة ، لان اشكال الحروف منها مقدرة لا تتجاوز ( ٨٠ ) صورة على الاكثر ، ثم هي لابد ان تكون على اقبيسة لا تتعداها ، وكسلا الامر من المستحبات .

في حروفنا العربية لان صورها تختلف حسب مواعيلها من الكلمة وبحسب موقع بعضها من بعض كالياء مثلا ، فان التي تتصل بالالف لا تصلح لان توضع امام الجيم او الميم ، وفي ذلك كثيرا من الحروف .

وهي مع ذلك متفاوتة الاقيسة الى حد يتعذر معه استعمالها في الآلة ما لم يطول بعضها كالياء واللام والواو التي في اول الكلمة ووسطها ، ويظهر البعض الاخر كالياء والصاد والواو التي في آخر الكلمة الى غير ذلك .

وقد قلنا على عدة صور من هذه الحروف حتى باستنباطها غير واحد من المشتغلين بهذا الامر فوجدنا اكثرها لا يتخلو من مواضع يتغير منها النظر لان كثيرا منها جاء بيعدا من الهيئة المألوفة لا ذواتها . وهو امر لا يمكن اصلاحه الا بتغيير طريقة العمل في الآلة نفسها بحيث ان الحروف مهما كان قياسه يمكن ان يتزل في منزله من غير ان يحتاج الى طولته او قصيره . وقد جاكنا ان ( اسكندر ميد النور ) وفق الى خطي هذه العقبة بان زاول اختراع شيء زاده في تركيب الآلة حتى صلت

الشعر ( بمناسبة صدور ديوان احمد الكاشف )

بقلم ( احمد بك زكي )

الكتاب الثاني لاسراء مجلس النظار بمصر

للشعر الان في مصر ابتسامة جميلة تبشر بعياة عابسة صافية ، ومستقبل منير سميد ، وهو تابع في نفسه لخطي الشعب في طريق المدنية والعمارة ، بل هو لمرآة الحرية التي وجدت فيه استعدادا للانفتاح بها والاستفادة منها فاستحدثت الغزالي ، وطلعت النفوس الى الكماليات ، فسالت القرائع ، وانتعشت رياح الاداب وامتلأت بالطيوس الجميلة تذكر تارة بمعجزة باند ، وتبشر تارة بسعد عائد ، نائلة من كل امر خيرا ، تفرقة في كل لب الرا .

وكانت الصيحة الاولى لصاحب الشوق ( شولي ) والثانية للحافظ ( حافظ ابراهيم ) ولتبعهما كثيرون ، اخص منهم بالذكر شاعر القرصية ، بل شاعر العربية ( احمد الفتدي الكاشف ) الذي كاد يفرقهما في هذا المجال الرحيب ، بل الميسدان الرهيب .



فهر كصديقه محرم ، بقصد أحمد محرم ، أصغر منهما سناً ، وأقرب منهما بصناعة النظم عهداً ، وما قرأت له شعراً متيناً جداً إلا في العامين الآخرين ، وكان شكاً إلى من قبل ذلك تعذر أسباب الإتيان عليه ، فاستدعيته إلى ، فسلمت في وجهه الأبيض المشرق، مفاً بل السجادة ، وقرأت في عينيه آيات الحار والدعة والحب ، فيسرت له السبيل ، وأمدته بطلاقة من الكتب الثمينة ، وشجعته بكلمة ، فلم يغب شهر حتى ظهرت في شعره آثار التخليد والتكلف فتيهته إلى ذلك التعمير ، ونهته منه ، فانتبه ، وأظهر ذكاء غريباً في تزييه السريع وتزييه أساليب الابتكار والاختراع في كل مقصد ، وغرض . كما يدري عشاق هذا الفن ، والاختلون به ، والمطمئنون على دقائقه وأسراره .

## التواريخ العربية

بقلم : محمد كرد علي

كل أمة لا تخاطب مجاورها ، ولا تقنطري بالظلمين من معاصريها وسابقتها تستعزذ عليها الحياة ، وكذلك قلما يفلح من لا يتبحر بالحوادث الخالفة ليقبس عليها الحالية . . وبينما تجارب غيره صيرة واحدة ، ونفث ما أدخره صروف السدهر لا يتأله وكيف تلبوا على المصائب حتى صافحوا آمال السعادة وأى الطرق سلكوا للتجانب من موارده الشقاء .

وأحق العلوم التي تتكفل برفع الحجاب من تلك الاحتمال الفاضحة هو ( علم التواريخ ) الذي حده ( سيثرون ) خطيب الرومان يأنه « حاسد الآزمنة والحقيقة مفردة الحياة » رسول السلف إلى الخلف .

وان شئت فزد عليه أستاذ الطولد والرمابا وقائدكم إلى منهاج السداد .

وقد ظل التاريخ قرناً مشتبك الشوارد والأوايد مشسوش 'البيادى' والمقاصد ، شأن معظم العلوم أول نشأتها ، حتى إذا بوفرت الأخبار والآثار احتج إلى تدوينها ليكون في الماضي لمن يقي اعتباراً وأمسث الحوادث العربية في القدم نسباً متسبباً لتناول العهد بها .

ويستند على الأرخي نرة الدين وما يملونه بلسان العصبية والحنسية والوطية لأنها تفسد التواريخ فلا يبقى من جوهريه إلا أثر (أشعل أورب) محيل ، فبحسب من يعيل مع وأحسده من معانيه فزد أو ينقص .

وفير تكير إلى الأمانة والعلم وهما الدعمان اللتان يستند إليهما التاريخ بشقيان على كتابه أن يتجرد فيما يثبت من كل ما يغل بشرف قايته .



## الصحافة النسوية

بقلم : محمود حسيب

كادت أن تكون الجرائد والمجلات السياسية والمجلات العلمية الموجودة الآن كاتبة لعاجلة الرجال ، ولكن مع الأسف لا تكاد توجد مجلات أو جرائد خاصة بالنساء أو النسوان من الجنسين .

وأصدر بعضى الكتاب مجلات نسوية ، وتسبوا بعض سيدات ربما لا أثر لهن في الوجود أو ربما استعاروا الاسم لها منهم أن ذلك أدى للتأثير على الابتكار ، وهي في عرفنا من أكبر الدواهي لندم معاصهم لأنهم افترضوا أعمالهم بالكذب وعمل كهذا لا ينظر منه حبر كثير .

## ( العدد الأول ) - لصاحبها عوض وأصف

مصر بين أيدي كتابها

بقلم : عوض وأصف

يطلب من كتاب البلاد أن يبحثوا أولاً في الشؤون الداخلية ما يعيد البلاد ولهم بعد ذلك أن يبحثوا ما يشعرون ، ولئن رأوا ميرة بالغة في الإفطار البعيدة كان لهم أن ينشروها أو لكاعة أدبية كان لهم أيضاً أن يذكروها ولكن على نسق جديد .

وإنك إنما دوت في القطر وجدت حالته ليستدعي البحث والانتقاد ، بل سيئة نتيهه يستقبل مظلم ، ومصير أسود ، لو عليه الكاتب المصري ، وعرف الطريق إلى نقده ، أو البحث في تضيقه ويلاؤه لاوقت نفسه قبل قلعه على تأمله ، والبحث به ، فلذا نفضيت معابره جعل من دماؤه مداداً أو كسر قلعه ، قطع من أعصابه قلماً .

..وهؤلاء فلاح الفن يصابون بأرزاء مرة يزيدهم ديناً على دين ، ويلا على ويل ، ولا تتأزل أغلب الكتاب إلى البحث مع شأن من شأنهم .

إن شئوننا الاجتماعية لم تصلح بعد ، وتبلغ حد المجد حتى تجعل أكثر فئات الأتلام في الجرائد اليومية تكامات تكررلها وتقل فالتألهة وأخبارها خارجية لا علاقة لنا بآكثرها .

أنى لا أكثر أن أكثر الذين يعملون القلم في هذه السديار قوم يكتبون ليحيشوا ، لا يمشون ليكتبوا ، فهم مملوون إذا جروا وراء المصهور ، وهو لا يطلب منهم إلا ماينلذ بقراءته من بحر القصص والمفكاهات ، ولايزيد منهم تقديم شيء مفيد يروثهم على واجباته وحاجاته . فلماذا لهم من مجاراته فيما يطلبونشرويه بصاحته يينه ، لأنهم يمشون بما يكتبون يخالف ما لو كانوا يمشون ليكتبوا لفظ .

والكتاب النافع على ما يعتقد ليس هو الذي يكتب المقالات المسجبة الثمينة التي كلها خيال في خيال بل هو الذي يصرف مولود الداء ليفتد له الدواء بمبادرة رشيدة .

رأينا تلك الجلات النسائية مشوشة الترتيب ، لا يفهم أولها من آخرها ، فيها التصادم والمقالات التي ربما استعصى فهمها على بعض الرجال فضلا عن عدم مناسبة أكثرها .

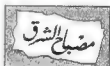
وقال إن مجلة ( أنيس الجليس ) هي أحسن مجلة نسائية وجدت ولكن ما رأيها .

ومن رأيا أولا يحسن أن يكون صاحب المجلة النسائية رجلا ، لأسباب يطول شرحها إلا ، وإن يكون من أرباب الفسافات ( أي لا أبرة ) ليكتب بوجدانه الصحيح ، ويرشد القراء على علم ، ولا يجعل قصده الأول من هذا العمل الفائدة المادية ، مع مراعاة الأذواق والإميل وعدم التنطع في الانتقاد ومعاملة الاحساسات .

### الاشتراكات اعظم آفات الصحافة

هناك داء عضال هو تقاسم بعض المشتركين من الدفوع حتى أن بعضهم لم يدفع قيمة بدل الاشتراك من أول حياة المجلة إلى اليوم . نحن نكره المطالبة بل وذكر المطالبة .

حقا أن هذا من اعظم آفات الصحافة في مصر ، ولكن لا لوم على القراء ، بل كل اللوم على الرسله الاجلاء ، لانهم هم الذين مودوا القراء هذه الخطة القديمة بساهل البهي تساهلا مطلقا ، وهالك البهي الآخر بالقاء جرالدعم على القراء بأي وسيلة ، ولو حطت من كرامتهم ، فاصبحت الصحافة لذلك مهانة محترقة في نظر القراء حتى ان الذي يدفع للاشتراك يدفع وهو معتقد انه محض احسان من مطبع لسلال حتر غير مفكر انه لما يدفع لمسا لشئ له قيمة متجربة في سوق التجارة .



عدد ٨ نوفمبر ١٩٠٢

### عام الكف

### حادثة دراكتوس

### بقلم محمد الموليحي

اشغل صاحب « المؤيد » طول الاسبوع بالكتابة في حادثة « دراكتوس » فكتب ما يأتي : « سلفنا أن أحد أبناء السلوات المشهورين بالذكاء والنباهة قد استعمل الشدة والقسوة مع محرر احدى الجرائد الاسبوعية المشهور بحسن السبك والتميز والتوزيع النابغ في الانتقادات الشخصية فطربه على غده وصفحه من نقاء . ولا صفة لما قيل من انه جرد بيده من اذنه بلا جريرة ولا ذنب سوى ان المذروب رجب بالضارب عند دخوله ( حانة دراكتوس ) قائلا مازحا « اهلا بالثاني أو الثالث » فلم يكن من هذا الا ان فعل به ما فعل ، لم كتب غير ذلك في عدد ٥ نوفمبر مابقب القام من تنقله لظوله .

وقد حدثت لنا حادثة كنا نلقها من الامور الخاصة .. اتاحد محمد الموليحي أثر واعترف بانني كنت في دكان دراكتوس في عتبة يوم السبت ٢٥ من شهر اكتوبر مع جماعة من الاصحاب وبينما انا جالس اذ دخل محمد بك نشأت فقال لي :

« بوسأول موليحي » فاجبته كعادتي معه مازحا : « اهلا بالثاني » وهي تعريب الكلمة التي يطلقها عليه اصحابه بالفرنسية petit intrigant كما كان منه الا ان غريبي يمكنه على وجهي فلم اتحرك من مكاني ولم تغير جلستي وقلت له « ما زلت ان فعلت ما يمكن لاى حداث في الطريق ان يعطه مع اكبر كبير » وقام الحاضرون عليه بلومونه ويتنونه . ثم خرج فلقب

برحة وجهه ورأته كظم بك غاضل ومن ورانها جماعة من الاربام ، فتقدم كظم بك نحوى واخذ يشتم ويسب ويهدد بالقسوة الفرنسية ويقول : « قد شرت في حريدك بانى اخذت دالة فرنك في عقد زواج الاميرة شويكار بباريس ولايد من الانتقام منك باعظم مما وقع لك الليلة » ثم اجهه بمثل سياه ولم التفت الى تهديده واتشار على الحاضرون بالخروج من المكان فقلت : انا لا اهرب ولا اهرب . ثم انصرف المتدون بمس ذلك الى سيبلهم . هذه حقيقة صادقة ذكرناها لن يطلع عليها فسادا بصيب القاترون علينا (١)



### ترجمة قصيدة من رواية « هيات » لشكسبير

#### لحمد ابراهيم هلال

اهتاء وجسودنا ام فسقاء

وبقاء مصيرنا ام فسقاء

عند هيات السؤل وقد الم

قل ففأت جوابه الحكماء

اقت شمرى الرضى نفس حمر

طول ميثى ففسقوله ازدار

مطرق راسه على الفسيم والذل

يعت الفردى به والعفسف

امفانرام هفسف ام ففسف

وجفب فف ففقا الفسوت تلقى

رافسف لا ففسفسفها ففسف

فالفز مابة ففلى الففان ففى

لها ففسف ونفم الففسفواء

● من اباحت مجلة « المشرق »

● القوسه المسنصرية

● من مساجد فففا ومدراسها : لمعود شكرى الالوس

● مجلة الجامعة :

توفعت من الفصور فى سفسفر واكتوبر ونوفمبر وففسفر

معدفا فى ففسفر سنة ١٩٠٢

● مجلة الفان

نشرت كتاب « مستقبل الاسلام » للسبب محمد فوفلق البكرى

فى عدد نوفمبر ١٩٠٢



### الشعر في مصر

لو انصف المحبسون عموما والمفدون للشعر خصوصا مافاقت انهزل تلك الصحف جبا بعد حين بما تستكره عليهم من قول

(١) هذا الحادث الذى استغله الشيخ على يوسف صاحب المؤيدللحال بينه وبين آل الموليحي ، ففتح بابا في جريدته تحت عنوان ( عام الكف ) نشر به مخرات من التصايد والكلمات في مهاجمة آل الموليحي ( ابراهيم ومحمد )

أو تعويذة . وقالوا يقول لو أن الكتاب كذلك لما قرطه المفتي  
 ( يقصد الشيخ محمد عبده ) لتجيب الغرض بأن فضيلة المفتي  
 من العلماء الإسلام ، وعنده من الاستقلال بأمر الإسلام ما يشغله  
 من قراءة مثل هذه الزعماء ، ولكن جبرا لكثرة وتغلصا من  
 الحافظ حانظ وقرارا من تحمل غصص ومعض رؤيته والاجتماع  
 به وسامع مثل قوله والفاقة تدلى عليه ( أدركت ذلك فقد ضاقت  
 به الحال ) قال حانظ وعلم الله أن لفظة الاستاذ تأتي كثيرا  
 من طريق البؤساء قبل أن يطالع عليه وبعد أن اطلع في الجرائد  
 على البؤبؤ والمأخذ والغمز وسعنا أنه قال في أحد مجالسه :  
 أتى قرئت كتاب حافظ لينتشر ويرجع بهذا المسكين  
 ما يتشبه به .

\*\*\*

## العرف بالكتب الحرة



رحلة إلى صحراء أفريقيا الكبرى  
 بقلم : صادق باشا الخويدي

عنون رحلته إلى ( كره ) في وسط صحراء أفريقيا جنوب  
 سي باري وصحبة ملاحظته هناك من التباين والمالكة والعدادات  
 والأخلاق ومع جعلها حمالك السودان الغربي .

● غلاف الغريب : عبد الله حسين  
 مقامة أدبية في قالب التمثيل .

● حديث ليلة :  
 رواية تأليف ألكسندر ديماس وترجمة نجيب الحداد .

\*\*\*



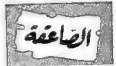
● رسالة الكسائي في لحن الوام  
 ظهر بهذه الرسالة الباحث الألماني ( بروكلمان ) وظهرها في ألمانيا  
 وأعدى نسخة منها إلى أحمد بك زكي الكاتب الثاني لأسرار  
 مجلس الشانلر

● نيل الآداب في موسيقى الأفرنج والعرب  
 بقلم : أحمد أمين الديك

الموسيقى في من العنون التي ترتقي في الأمم بارتقاء المدنية  
 والحضارة ، ويتدفق بتدبيرهما - والميل إليه طبيعي في الإنسان ،  
 بل الميل إلى حسن ترويح النفس ممود في الحيوان الأجم .  
 وقد كان للعرب منه حظ أيام مدبرتهم فذهب بدهانها ، ولما دأبت  
 الحضارة إلى الأمم الغربية أوتيت مدغم هذا الفن حتى صار  
 ركنا من أركان الفنون الحديثة ، كما أنه ركن من أركان التربية  
 النفسية ، وقد جله هذا الكتاب أول مصنف في فن الموسيقى .

لأنهم بالحقيقة جامعة ولأنه بالصور بياض ، ولقد يحيل  
 لنا أن تتأثر الوطنية قائم بين قريتي الشعر والنثر في هذه  
 البلاد إلا أن الشعراء أقله نصيبهم من الصحافة أو لشدة تقوهم  
 من متاعهم لم يجدوا مرجعات أقلامهم لتتصلا لاتصهم وللشعر  
 الذي يأم القائلون أنهم وقتوا به عند ذلك الحد المستر كان  
 ذلك باعثا لرمالهم على التماهي في حيعوم والفلو في جروهم  
 وهو ما أبعثنا إلى هذا الفصل الذي تفرقه طبنا جامعة الآداب  
 وأصرة الصنعة وسواء كفتنا فريب ذلك الكلام أو أرفعنا من مرقى  
 تلك الأنلام ، فإن الصواب هناك حيايه وأمطنا تبايه .  
 يعبرنا اللانثون بشعراء الغرب ويدكرون لنا مكاناتهم من تلك  
 الأمم ومواقع الانعام الدامية في قلوب تلك الشعوب وأنهم كانوا  
 من التفرغ والمواظف والتحكم في النفوس والبطان وجديها  
 إلى الخير والصلاح فذلك البيان الملب الجذاب بمنزلة أقامتهم  
 مقام التجلة والكرمة سواء فوق أديم الأرض أو في جسوها .  
 يعبرنا النثارون بذلك ذاهبين في أفانيلهم مذاهبهم حتى مقترحين  
 على أمراء الشعر في مصر فليس يجعله ثلثه وهو أما أن يكون  
 وراء أقلامهم لم هي لا تراه وأما أن يثقل أمامها فتنتها .  
 أما يقر ميون كتابنا أننا لا نعيمهم بكتاب الغرب وننصب لهم  
 موزان المقابلة فالذين ما يقولون رامعين ما يزعمون . ينسج  
 الشعراء عليهم بما ينهي إليه العار . وإذا كان هؤلاء الكتاب  
 البترا أو حاولوا أن يثبتوا أن لا شعراء في الشرق فكيف يكون  
 الحكم إذا قرر الشعراء أن لا كتب من الشرقيين .

« منصف »



نقد كتاب « البؤساء » لحافظ إبراهيم  
 لصفطى سليم الفلايحي الشروقي

سئل أحدهم عن طبقات الناس فقال : الناس ثلاث طبقات :  
 طبقة العلماء وطبقة الأدباء ، ودرجة بين ذلك تسمى البؤساء  
 وإبراهيم الباسي في الأسواق . ونسب بادون شك الزحرة  
 نصحا طلاب العربية وحمة الأدب واشتدا من المكاب من  
 الصناد وصناد للناس في مطالعة كتابه الإلهام مع ما فيها  
 من الرخاوة وفساد التركيب وركيك الإلغاف والمسنن العريب  
 والسناط السرفي . لأن هؤلاء جمعا قرا من كلام النقصين  
 وأشافوه إلى كلامهم فظهر لأصحاب هذه الصنعة من التباين  
 في هذه اللغة .

وليت هؤلاء الإلهام قبل أن يقدموا على كتابة شيء من كتبهم  
 أو يطبعوا مؤلفا من مؤلفاتهم يرضونه على أولئك الذين سافروا  
 في الصحراء سير المثل وغربت إليهم أياط الأول والذين تجد  
 أحدهم إذا رام معنى مبتكرا ، كان أسرع إليه من الماء المنحل ،  
 وتاميك بإبراهيم بك المولى ، وولده محمد بك المولى ، وحسن  
 ناصف ، والشيخ أحمد مفتاح ، والسيد البكري ، والشيخ  
 المنطولي وأحمد بك شوقي ، والشيخ البازجي ، وأحمد أفندي  
 مسير . . . ظو عرفوا عليهم تلك الكتب التي ألفوها لصغار  
 من التفسد من الزلل وأنا لنبتدا بأولهم ذلك المصعب بنفسه الذي  
 عرفه القروء للاستعواء به ، وهو حافظ إبراهيم معرب  
 ( البؤساء ) أننا لا نذكر أن حافظ يحفظ الكثير من كلام  
 القدمين ، وأنه خاطب الأدباء وهاجر العلماء ، ولكنه لا كسان  
 مدفوا من مزية تمييز الصحيح من الفاسد والخطأ من الصواب  
 والجيد من الردي ، وكان مجبرا على الإعجاب بنفسه ظن لئلا يده  
 مسجحا وخطا صوابا وورديته جيدا فيما جمعه في البؤساء  
 من خليط كلام القبايرين وما أضافه إليه من الغلط المسوقة  
 الحاشرين مد ما جمعه وأضافه إليه من فريب الإلفاظ الحقيقية  
 وتعبيد الجمل حتى ليظن المرء حينما يقرأ مؤلفه أنه يقرأ وقية



## ✽ رد على نقد كتاب :

### «عبد القاهر الجرجاني»

بقلم : الدكتور أحمد أحمد بدوي

## ✽ رد على نقد كتاب :

### «النقد الأدبي من خلال تجاربي»

بقلم : مصطفى عبد اللطيف السعري

- ١ -

إضافته لم يكن ذا منهج نقدي في بحثه ، ولأن واجب الناقد الأول أن يكون أميناً في مرضي الكتاب الذي ينتقد ، وأن يركز جهوده في نقد هذا الكتاب ، لأن الأمانة في المرض هي التي تضمن معناها أن كان الكاتب قد قصر ، أو أصاب فاشقة الصواب ، إذ أنه من السهل أن يذكر المرء جملاً انشائية يعب بها كتابه ، ويغني الشغلة الملهمة التي قام على أساسها ذلك الكتاب .

ولم يذكر الدكتور محدود خطة كتابي حتى يتبين ما فيها من شئ ، وحتى يضع أيدينا على نقاط الضعف في وضوح وجلاء ، ولكنه اكتفى بأن قال : أنه « لا يزال من بين أسئلة الأدب في جامعاتنا من لا يقلق والفاء عند مرحلة التصنيف ، وعاجزاً عن التأليف ، أي عن البناء والتكوين الفكري ، وهذا العيب الخطير يتضح في هذا الكتاب ، ويزيده وضوحاً أن عبد القاهر الجرجاني يعتبر من ذلك النفر القليل من أعلام العرب القدماء الذين تطوعوا صرحهم ، وسبقوا إلى نواحي من البحث اللغوي والجمالي ، لا يمكن فهم فضلهم فيها وبلاوة هذا الفصل وبنائه في كل موجد محتاجي الأ في ضوء ما انتهت إليه الأبحاث المعاصرة في علوم اللغة والجمال ، والتصنيف فيها يسره إلى هؤلاء الأعلام لأنه يظهرهم بمظهر التنافس والتخفيف والمغشوش » .

وفي موضع آخر يذكر الكتاب بعض لصول الكتاب .

ولو أن الكتاب متى نفسه لادرك أن خطة الكتاب هي أن درس حياة الرجل بمقدار ما أسعفت به ما بقي من تراجمه ، وهي قصيرة بوجه عام ، وأن أقدم منه آثاره أندلسياً وأندلسياً ، وبخاصة ما احتوى عليه كتابه : دلائل الإعجاز ، وأسرار البلاغة ، من آراء في فنون البلاغة ، ونظم الكلم ، حتى أملى القاصدي فكرة صادقة عن البلاغة العربية كما تركها عبد القاهر للأجيال التي جاءت من بعده ، فلا انتهت من ذلك عرضت صورة موجزة للبلاغة قبله ، لتبين جهوده التي أثار بها في البلاغة من بعده .

وكان من الطبيعي يصعد أروعته آراءه في البلاغة أن أعقد فصلاً أمين فيه إلى أي مدى أثار فيه البلاغة الأفريقية ، وبذلك كله الكون قد وضعت عبد القاهر في مكانه الحقيقي من اللغة العربية ، بصورة ما ابتكره أو قلده فيه .

## ✽ رد على نقد كتاب :

### «عبد القاهر الجرجاني»

بقلم : الدكتور أحمد أحمد بدوي

كتب الدكتور محمد مندور نقداً لكتابي الذي واسمته «عبد القاهر الجرجاني» (١) ، وصادني أن الكتاب لم يلقَ من منهج نقدي في بحثه ، ولم يكن منصفاً في كتابته ، ويبدو لي أنه لم يقرأ كل ما كتبه «عبد القاهر» وإنما قرأ نمطاً من كتبه ، وكون مما أثار فكرة بعيدة عن الصواب من «عبد القاهر» لأنني أسبعت أن يكون الدكتور قد قرأ «عبد القاهر» ، ولم يغم ما إرادته في كتابته : «الدلائل» والأسرار .

كما أنه يبدو لي أنه لم يقرأ كتابي من «عبد القاهر» ، وإنما قرأ صفحة من هنا ، وصفحة من هناك ، أو أنه قسراً فحس الكتاب ، وحال الفجر الذي شعر به ، وهو يقسراً الكتاب ، كما حدثنا هو بذلك ، حال بينه وبين قراءة كتابي قراءة وافية ، فالدفع يصدر أحكاماً لا أساس لها من العمل والأصناف .

أما المميز واللمز في مقال الدكتور مندور غالي أثره جليلي والمحكم على الجهود التي تبذلها ليس لأفستنا ، ولكن التاريخ والزمن هما اللذان سيصلان في قيمة هذه الجهود ، ولن يتلبس المحقق أن يتحدث صاحب الجهد من قيمة جهده ، وأن ينوه بذكره ، ويرفع من قدره ، وواجبه أن يدع الناس يحكموا على جهوده ، فربما كان لهم رأي يخالف رأي صاحبه ، وهو حينئذ لن ينفع من مدح نفسه ، ولا الإشادة بانتاجه ، ولكنني كنت أحب مع ذلك أن يكون النقد موضوعياً ، لا تبريضي فيسه بشخصية الكتاب .

وبعد ، فهذه هي الآثار التي انطقت في نفسي عندما قرأت مقال الدكتور محمد مندور ، وسأشرح في الأسطر التالية ما أجدته حتى لا أكون محتجباً عليه .

(١) نشر النقد في العدد الصادر من «المجلة» في أكتوبر سنة ١٩٦٢ .



فإذا انتهت من ذلك كله جلت سريعة في الفرواسات التي قام بها المحذون لهذه الشخصية ، مديا رأيي في هذه الفرواسات ، غير متوخ سوى اظهار ما اعتقد أنه حق وسواب .

وبذلك أكون قد رسمت صورة لعبد القاهر كما أتصوره ، وكما تصوره دارسوه في القديم والحديث .

تلك هي الحطة التي قام عليها الكتاب ، كان من الواجب على الدكتور مندور أن يعرضها ليقننها أما أن يسوئها ، فليس ذلك من ميل الناقد المخلص ، وأن عرضها بين يدي القراء يبين إلى أي مدى هي حطة متكاملة ، والصدور الدكتور أن يبينها في هذه الحطة من تناقض وتضيق وضيق ، وقد تحدثت عن التناقض مرة أخرى ، متندا ذكر أنك تقرأ في كثير من لصول الكتاب ما يناقض ما ثبت في الفصول الأخرى .

إن أي واحد من الناس ، يستطيع أن يلقى القول على عواضه ، وأن يصنف أفضل كتاب يمثل ما وصفت به كتابي ، ولكن المنهج النقدي يقضي أن يكون هذا الحكم مبنيا على الإلمام والشراهد ، لا أن يلقى به جازافا ، كما يلقى من لا يعرف قواعد النقد ومبادئه الأولية ، ولذلك كنت أريد أن يأتى الدكتور مندور بمثل واحد لا بأمتلة كثيرة كما زعم ، يبدو فيه تناقض أو تضيق أو غموض .

أما اقتل البلدان جاء بهما في المقال دليلا على هذا التناقض فإنما يبدو أن ذلك للنظرة السطحية المايروالتي لم تدرك أن عبد القاهر ، ولم تفهم معانيه ، فليس من المنهج القصدى أن يلوم الناس ابتاج أرائنا ، وأن نحاسبهم إذا لم يأخذوا بهذه الآراء .

فربما كان الساس لا يرون لهذه الآراء من قيمة ، أو لا يتقبلوها ويرفضون منها ، ولكن الدكتور مندور يتضبط إذا رفضت آراءه ، لم يتهرب من مناقشة ما رفضنا ، وكان يهاجم الأول أينما تفرقت في هذه الآراء .

وإذا كنت أنا قد رفضت كثيرا من آراءه المحدثين من جهة القاهر فلم يكن ذلك الرافض من هوى أو غرور ، ولكنني بينت أسباب رفضي ، مع استمدادى لناقشة في بشاء ، ودم رأي الصحيح والإسباب .

وليس من المنهج النقدي أن يترك الناقد الكتاب الذي ينتقده ، ليأى بأمتلة من كتبه ، ويكثر من الحديث من هذه الكتب ، فلنأى كتب يمتزون بها ، ولكنهم لا يمتزون بأنفسهم وكتبهم ، بل يتركون الحديث معها أبهرهم ، وللتاريخ ، إذا كان لهذه الكتب من قيمة .

- ٢ -

وأما أن الدكتور محمد مندور غير منصف فيما كتب فينتج ذلك من مناقشتي لكل اعتراض جاء به على كتابي ، لينتج من هذه المناقشة أن الكاتب لم يذكر كلمة حق واحدة حولت أدري السبيل الذي دفعه إلى قسط الناس حقوقهم ، وتصفية أعمالهم بالبازل ، على الرغم من أنه ربما يكون قد سمع كما سمعت ، أن كتابي أول كتاب في السلسلة تنقد جميع نسخة بعد مبدوره بساعات ، وعلم ذلك مند الناشر ، فليأله الدكتور مندور .

وعائلا أعرض ما أثاره الكاتب ، لا أترك مسألة واحدة إلا جئت بها ، تاركا الحكم في ذلك إلى جمة القراء عوداها له إلى المناقشة التوبة إذا أراد .

وأول ما أثاره من مسائل أن كتابي من عبد القاهر يطالعه مند صفاته الأولى من حياة الرجل ، حيث أخذ مؤلف الكتاب

يجمع جنبا إلى جنب الشؤون التي وردت من الجرجاني في كتب التفسير العربية القديمة ، ومعاجم الأدباء والنحاة وطبقات التأسيمة والمصريين وما إليها ، دون أن يعرف كيف يؤلف منها تاريخ حياة متكاملة غالبا من الإعادة والتكرار ، بل والنقاش أحيانا .

ويؤسس لي آخر القاهر أنه لم يكن من بين مراجعي ، وأما كتب حياة عبد القاهر ، كتب التفسير العربية القديمة ، كما يزعم ، أو فليدلي على مرجع واحد من الكتب ، وأمل الأمر اختلط عليه بين كتب التفسير العربية القديمة وطبقات المفسرين التي كانت حقا من مراجعي .

وأما غلط الحسوق فيبدو في عدم الإشارة إلى ما وصفته عند في ترجمة حياته من أمر أسرته وإسائلته ، وبخاصة التناقض الجرجاني ، ومن كان له أثر فيه من المؤلفين ، وما استنبطه من شعر في الدلالة على بعض أحواله وأخلاقه ، ومن نصيبي بعض ما يتصف به من الأخلاق ، ومن محاولات تصعيد ستة ولادته ووفاته .

وأما أنني لم يؤلف تاريخ حياة متكاملة ، فأرجو أن يدلي الدكتور على المعومات التي يمكن سدها في تاريخ حياته مستنبطة من المصادر التي بين أيدينا .

وأما الإعادة والتكرار والنقاش قرضي بالقول على مواهده ، ويبدئي الدكتور في ذلك أمام جمة القراء ، إذا أورد لي في تاريخ حياة عبد القاهر مثلا واحدا لإعادة أو تناقض .

وأشيب الظن أن الأمر اختلط على الدكتور أيضا فان كثيرا من جقائق تاريخ حياته مكر في مصادره الأصلية ، فظن أنني جئت بهذه المصادر في كتابي جنبا إلى جنب ، مما أحدثت التكرار والتناقض ، ولكنني لم أفعل ذلك ، بل أبحثت من هذه المصادر وسيلة لتكوين حياة متكاملة ، فبل لي أن أخذ من بولتيه من الكتابي لم يقرأ تاريخ حياة عبد القاهر في كتابي !!

والسألة الثالثة التي أثارها ليس قوله : « أن السلسا تؤكد له مخلصين أنه لو جئت إلى مزيد من التواضع ، وحرص على أن يستفيد من هذه الآراء التي يبدو معارضتها لاستطاع أن يفسر نفسه وللقراء الغلوطين ما يريده للمصنفين أمثاله من تنافس في نظريتي الجرجاني عن النظم والجمال اللغوي ، وبعبارة تقليدية عن المعاني والبيان » .

وهنا استنبط أن استنبط أيضا أن الدكتور محمد مندور لم يقرأ كتابي من عبد القاهر الجرجاني ، والا فليدلي على كتابي على الموضوع الذي أعلنت فيه من هذا التناقض ، لأنني لا أكنى بأنه متناقض في آرائه حتى أقرر تناقضه ، ولكنني أومن بأن له فكرة واحدة متكاملة تدني عليها كتابي ، لا فكريين محتتمين ، كما سألرر ذلك في العقرة التالية ، فأين أدب تعذبت حسن تناقض عبد القاهر في كتابي ؟

كما أر الوموف مند ذكر علم البيان وحده في الحديث من عبد القاهر لا دقة فيه لأن المسائل التي أثارها في كتابي أسرار البلاغة لا تقف مند حدود علم البيان ، بل تتجاوز إلى مسائل من علم البديع كالسجع والجناس والسرقات الشعرية . جاء بها ليدم فكرته من أن الأصل في البلاغة هو المعنى واللفظ تابع له . فإذا جرى السجع أو الجناس على غير هذه القاعدة خرجا إلى التكلف المعقوت ، إلى مسائل أخرى كثيرة ليست من علم البيان .

- ٢ -

أما المسألة الثالثة ففكرة خاطئة تدل على أن الدكتور محمد مندور لم يقرأ كتابي عن عبد القاهر قراءة فاحصة متأنية .

ولكنه نظر ، فرأى أن أحد الكتّابين يتناول أكثر ما نسميه اليوم علم المعاني ، ووجد الكتاب الثاني يتناول كثيراً من مسائل علم البيان ، فطر الكتّابين مؤسسين على نظريتين يوين على ذلك نقده ، إذ يقول : « وعندهما يخلط - مؤلف الكتاب - في دراسة فلسفة عبد القاهر الجرجاني الفئوية والجمالية ، لا يستطيع من ذلك شيئاً ، حتى ولا التمييز الواضح بين كتابي عبد القاهر : « دلائل الإجماع » و « أسرار البلاغة » مع أنه من الواضح أن كلا من الكتّابين يعمل نظرية متكاملة متجانسة ، فمن أيها الناشرين أنفسهم منذ وقت طويل عندما وضعوا تحت « دلائل الإجماع » عبارة « في علم المعاني » ، مع أنه من تحت « أسرار البلاغة » عبارة « في علم البيان » ... ويلا من أن يقسم كتابه بين هذين الطعنين ، وفضل عبد القاهر في تسميتهما ، اتجه منها لتعنيفها .. »

وهذا كله خطأ من أوله إلى آخره ، لو تفكك فيه يا دكتور أنك اعتمدت على كلام الناشرين ، فطنت أن لعبد القاهر في كل كتاب نظرية ، ولم تعد إلى كتابي عبد القاهر ، فترؤفهما ، وتندبرهما ، فأصدت حكماً لا أساس له من الصواب ، وسوف يتبين القراء بعد أن أعرض المسألة بمذايرها أنك لم تقرأ كتابي عبد القاهر ولا كتابي منه .

والمسألة ذات شقين : أولاً بيان نظرية عبد القاهر ، وثانياً نظرية واحدة متكاملة شرحها في كتاب « دلائل الإجماع » وليس له نظرية أخرى في كتاب « أسرار البلاغة » .

والشمعة الثانية : مؤلف من تقدير عيسد القاهر وبيان فعله .

أما فكرة عبد القاهر الواحدة المتكاملة فهي أن فصيلة الكلام تعود إلى معناه دون ألفاظه ، وأن الألفاظ ليست إلا قابضة للمعاني ، وأن نظم الكلام يشتمل آثار الصلابة فورتجيبها بما يكون على حسب ترتيب المعاني في الفصح ١٤

فلك هي فكرة النظم التي أصعب عبد القاهر نقله وشرحها والتطبيق عليها ، لم أراد أن يبرهن على أن فكرته تشمل جميع ألوان القول من حقيقة ومجاز وتشبيه واستعارة وكناية ، فمضى في كتابه « دلائل الإجماع » يورد هذه الأبواب باباً باباً مبيناً أن جمالها إنما هو في معانيها ، وأن نظمها تابع لهذه المعاني (١) وهي الفكرة التي أسس عليها كتاب « دلائل الإجماع » وأن هذه الألوان كانت أدلة لعبد القاهر على البات فكرته .

لم يأت عبد القاهر في أسرار البلاغة ، بنظرية جديدة تقوم عليها بلاغة هذه الفنون ، وإنما حصها بكتاب لأن لها شأنًا خاصاً في بلاغة القول ، حتى أوردتها بعض الباحثين بالدراسة المستقلة .

يقول منها عبد القاهر ذلك في كتابه : « دلائل الإجماع » ص ٢٦٩ ، من غير أن يثبت وجهاً آخر لبلاغتها ، بل أنه في كتاب « أسرار البلاغة » يكرر ما ذكره في الدلائل من « أن الحسن والقببح لا يكونان إلا من جهة المعاني خاصة ، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب ، أو يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين تصعيد وتضبيب » (٢)

(١) راجع ص ٤٠ من دلائل الإجماع - مطبعة المنار سنة ١٣٢١ هـ -

(٢) راجع دلائل الإجماع ص ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٨ ، ٢٢١ - ٢٢٢ ، ٢٢٥ - ٢٢٦ ، ٢٥٤ ، ٢٥٢ ، ٢٢٠ - مطبعة المنار سنة ١٣٢١ هـ -

(٣) أسرار البلاغة ص ١٥١٤ ، وراجع ص ٢٥٢ ، ٢٥٤ .

بل أن عبد القاهر جعل مقدمة كتابه : أسرار البلاغة ملخصاً لنظريته التي فصلها في كتاب الدلائل مما يدل على أن الكتّابين يستندان على نظرية واحدة ، هي التي أجمعتاها ، من غير أن يأتى عبد القاهر بنظرية جديدة تقوم عليها بلاغة عيسد الإيواب .

يقول عبد القاهر ملخصاً نظرية الدلائل في مقدمة كتابه « أسرار البلاغة » :

« ومن البين الجلي أن التباين في هذه الفصيلة .. ليس بمجرد اللفظ ، كيف والإلفاظ لا تليد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التراكيب ، ويصمد بها إلى وجه دون وجه من التسميكي والترتيب .. وهذا الحكم ، أعني الاختصاص في الترتيب يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في التباس المتتلة فيها على قضية العقل ، وإن يتصور في الألفاظ وجوب تقديم وتأخير ، وتخصيص في ترتيب وتزليل (١)

فلك هي فكرة عبد القاهر الواحدة ، والقول بغير ذلك يهدم نظرية عبد القاهر من أساسها .

أما تقدير عبد القاهر وبيان فعله في البلاغة العربية وبخاصة علم المعاني وعلم البيان فقد عقدت لذلك فصلي في كتابي ، ص : البلاغة قبل عبد القاهر ، والبلاغة بعد عبد القاهر ، ولست أدري أن كان الدكتور مندور قد قرأ الفصلين أو لم يقرأهما ، وهما مثنان في فهرس الكتاب .

— ٤ —

ويظهر الدكتور مندور أن ظن أن هناك تناقضاً بين ما نقلته في فكرة النظم : من أن عبد القاهر « يؤمن إيماناً لا يداخله ريب بأن فصيلة الكلام ترجع إلى معناه دون ألفاظه ، وإن هذه الألفاظ ليست إلا قابضة للمعاني » وبين أولى في فصل الصورة والمعنى : « أن الجرجاني والجاحق متفقان في النثرة إلى الكلام ، فيصمد القاهر لا يعمل الصياغة ، بل يعنى بها كتابة الجاحق ، ويدلنا على ذلك أن عبد القاهر يستعمل على معنيها في الصياغة بكلام الجاحق نفسه ، ويقره عليه ، ويؤمن به ، مما يدل على أن الرجل كان يرى رأي الجاحق في شأن صياغة الكلام » .

فكذلك يستلزم من كلام عبد القاهر ، ولا تناقض ضال في رأيه ، وقد فصلت ذلك تفصيلاً وافياً في كتابي ، مما يحملني على أن أسال مرة أخرى : هل قرأ الدكتور مندور هذا الفصل الذي كرست فيه رأيه ؟

وليسمح لي القاري أن أثل فترات من هذا الفصل ، لأبين إلى أي مدى وصل الأمر بالنالقة حتى أغنى على القراء حقائق كان ينبغي له أن يقرعهم عليها ، حتى يكون أمينا في مرصه .

جاء في هذا الفصل : « توهم كثير من الناس عندما سمع عبد القاهر يعنى في صراحة أن الألفاظ خدم للمعاني وإنصاة لها ، وأن البلاغة تتبع المعنى ، توهم أن عبد القاهر من أنصار أئمتي لا اللفظ ، وجعله على رأس التوهمين » .

« كما توهم عندما استمع إلى قول الجاحق : « والمعاني مطروحة في الطريق .. وإنما الشأن في إقامة الوزن وتفسير اللفظ ... » - توهم أن الجاحق من أنصار اللفظ ، وجعله على رأس اللغويين » .

(١) أسرار البلاغة ص ٢-٣ .

« وذلك كله خطأ في التصور ، وغلط في التصوير ، فلا عيب القاهر من أضرار المعنى دون اللفظ ، ولا الجاحظ من أضرار الصياغة حتى التكلف منها وما اختص به » .

« والواقع أن الرجلين متفقان في النظر إلى الكلام ، وأن عيب القاهر لا يعمل الصياغة : بل يعني بها عناية كنهية الجاحظ ، ودلتنا على ذلك أن عيب القاهر يستدل على مذهبه في الصياغة بكلام الجاحظ نفسه ، ويقره عليه ، ويؤمن به .. ويؤكد إيمانه به في غير موضع من كتابه ، ممسكاً بيد على أن الرجل كان يرى رأى الجاحظ في شأن صياغة الكلام » (١)

وينبغي الفصل في شرح رأى عبد القاهر ، حتى يبدو متسقا لا تناقض فيه ، فيقول :

« ذلك أن عبد القاهر قصد (أى عندما قال إن الألفاظ تابعة للمعاني) إلى بيان السر في بلاغة التعبير ، وأن ذلك يعود إلى ما بين المعنى المدلول عليها بالألفاظ من لآح وإرتباط ، فكلمة كان هذا إتباعاً شديداً ، فكلمة كان هذا الارتباط محسباً ، وكلمة كانت الصلة مؤثرة ، كان ارتقاء الكلام في درجات البلاغة

لم يزد عبد القاهر على ذلك ، ولم يقل في أى سطر من سطور كتابه : أن الذى أمنى به هو المعنى من حيث معناه أو سطحيته أو من حيث شرفه أو سمته أو من حيث عاميته أو خاصيته أو من حيث هو في حد ذاته ، ولا يعنيه بعد ذلك جاء اللفظ على أى وجه من الوجوه ، جيداً أو رديئاً ، مختاراً أو غير مختار ، دالاً أو غير دال ، دقيقاً أو غير دقيق » .

« لم يقل عبد القاهر ذلك في أى موضع من كتابه ، ولو أنه قال ذلك لعبدناه من أضرار المعنى ، الذين لا يمتحن بالصياغة ، ولو أنه كان كذلك لقلل المعقد من الكلام ، لأن له بلا شك معنى بل لو أنه كان كذلك ما رفض كلاماً يئلاً ، لأن لكل كلام يقال معنى ، ولو أنه كان كذلك يعنى بمعنى الكلام ودرجات هذا المعنى » .

« ولكنه على العكس من ذلك يعنى بالصياغة عناية لا حد لها ، ويجعل البلاغة يتفاوتون في هذه الصياغة » (٢)

« بل يرى عبد القاهر أن المعنى لا يتقدم به الشعر .. كان يكون حكمة أو أدبا أو معنى نادراً - يقول عبد القاهر في صراحة : « واعلم أن الداء الدوى ، وأذى أذى آخر في هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه ، وأقل الاحتفال باللفظ ، وجعل لأصبع من الزية ، وأنه أعطى الأفاضل عن المعنى ، يقول : ما في اللفظ فولا المعنى ؟ وهل الكلام إلا بمعناه ؟ فأتى - أراه لا يقدم شعراً حتى يكون قد أودع حكمة وأدبا ، واشتغل على تشبيه غريب ، ومعنى نادراً ... وأن الأمر بالمسند إذا جئنا إلى الطفاق ، وإلى ما عليه المحصولون لا نأثر متقدما في علم البلاغة ، مبرزاً في شواها ، ألا وهو ينكر بهذا الرأى ويعيبه ، ويؤثر على القائل به وينفى منسسه » (٣) » .

وينبغي الفصل في الشرح وإبراز النصوص .

ومن ذلك يتضح للراى أن عبد القاهر متسهما قال : أن نقسبة الكلام ترجع إلى معناه ، وأن اللفظ تابع للمعنى ، يريد

(١) « عبد القاهر الجرجاني » للدكتور أحمد أحمد بدوى ص ١٢٥ .

(٢) المرجع السابق ص ١٢٦ .

(٣) المرجع السابق ص ١٢٧ ، ونص عبد القاهر في دلائل الإيجاز ص ١٩٤ - ١٩٥ .

أن البلاغة تكون حيث يتبع اللفظ المعنى - أى معنى - ويكون دقيقاً في تصويره ، أما إذا لم يتبع اللفظ المعنى كما في السجع التكلف ، والجناس المتصنع ، كما مثل بذلك عبد القاهر ، فلا بلاغة في القول ولا فنية ، وهذا التعبير يختلف في تصويره للمعنى .. فمنه ما يكون دقيقاً قويا في تصويره ، ومنه ما يكون دون ذلك ، وسيارة أخرى يختلف التعبير باختلاف الإدياء ، فمنهم ذو الصياغة الباردة ، ومنهم من وهنت صياغته ،

وأتى اعتقد أن هذا كلام واضح يفهمه أقل الناس أدراكا .

ومن ذلك يبدو أن مذهب عبد القاهر وحدة لا تناقض فيها ولا اضطراب ، ومن المذهب المذهب أن يدعى الدكتور مشهور أنه قد بدى أن هناك تناظراً في رأى عبد القاهر ، أو بين كتابيه .

- \* -

وليس هناك تناقض أبداً بين فكرة عبد القاهر في أدراك جمال النصوص الأدبية ، وإمكان التعليل لهذا الجمال .

ذلك أن عبد القاهر يؤمن بأن أدراك الجمال يعتمد على اللوق الوهوب ، ولا يبدى فيه معرفة القواعد والبياديه إذا لم يكن هناك ذوق ، يؤمن بذلك إيماناً لا يتزعزع ، ويكسر الحديث منه في غير موضع من كتابه ، ويعلن في صراحة أن من عدم اللوق الوهوب لا جدوى من التحدث معه ، ولا بيان موايا النصوص الأدبية ، ولا حاجة بي إلى نقل نصوص عبد القاهر ها لى في كتابيه (١)

لم يؤمن إلى جانب ذلك بأن هذا الجمال الذى أدركه اللوق له أسباب وملا يمكن الاستداه إليها ، ولا يدفع الجول ببعضها إلى ترك البحث من تلك الأسباب والملا .

تأليف الشافى لى بما يقوله عبد القاهر ؟ أو لىما قرره أنا في كتابي ؟

نقول قررت في موضع أن عبد القاهر يرى أن أدراك الحسن في الكلام يمكن أن يكون بمعرفة المبادئ والملا ، لم حدثت قررت في موضع آخر أنه لا يرى أدراك الحسن في الكلام إلا باللوق وحده . متفاد التناقض ، أما الذى قرره لىو أن لكل جمال في الكلام سببا يمكن معرفته والتعبير عنه .

ومن الغريب أن الدكتور محمد مندور يقول في نقده :

« وأؤلف في الفصل الذى صنفته تحت اسم « الجمال موضوعي » يكاد يوجهنا بأن عبد القاهر الجرجاني يؤمن بأنه من الممكن رد كل جمال إلى مبدأ أو عدة » .

فهل أقول مرة أخرى : أن الدكتور محمد مندور لم يقرأ ما كتبه عبد القاهر ، لأنى لست الذى يقرر ذلك ، والتسا يقره عبد القاهر نفسه ، إذ يقول : « وجعله ما أردت أن أبينه لك أنه لا بد لكل كلام تستحسنه ، ولفظ تستجده ، من أن يكون لاستصان ذلك جهة معلومة ، ولة معلولة ، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل ، وعلى صحة ما أديناه من ذلك دليل » (٢)

ويرى أن الإيذان بذلك : « ينتج باباً نطلع منه على فوائد جليلة ، ومعان شريفة ، ويصطك على بينة من العلم ، فلا يتبل دعوى من غير برهان ، ولا تدلى بحكم بلا دليل ، ولا يسألك

(١) ص ٢٨١ و ٢٨٢ ، وأرجع إلى دلائل الإيجاز ص ٢٢٥ - ٢٢٦ و ٢٢٩ - ٢٣٠ ، وأسرار الثلاثة ص ٢٦٦ .

(٢) دلائل الإيجاز ص ٢٢

السائل من حجة يرد بها على الخصم في آية من كتاب الله تعالى ، فلا يتصرف عنك بما يقتضيه ، ويكون كل ما يجده منك أن تقول له : أنتي نظرت ، فأريت في الكلام فمسلًا ومزينة ووجهت لذلك أروحية (١) .

ينكر عبد القاهر ، كما رأينا ، ألا تعرف أسباب الحسن والأبيح منها ، والأفسر وأبين إذا سئل منها ، ولذلك يرى أنه من الآفة الزعم بأنه لا سبيل إلى معرفة العلة فيما به كان الكلام الجميل جميلًا ، ويرى ذلك نواتيا وكلا (٢) .

وقد بينت ذلك في كتابي من « عبد القاهر » ، وذكرت في الدليل موضع التصوص ، فهل قرأ الدكتور محمد مندور ذلك الفصل كله ، أو أنه اكتفى بقرأة الفقرة الأولى من الفصل ورأى فيها تناقضا لما ذكرته في باب اللوح ، مع أنه لا تناقض بينهما ولا خلاف ، أو فليدلي الدكتور على هذا التناقض .

٦ -

بقي شيء واحد ، هو أنني لم أبين الفكرة التي اتفق لهما عبد القاهر مع بعض علماء العرب ، ولست أدعي أنني أحقت بكل شيء من ميد القاهر ، ولا أكتف فبها مدعيا ، ولكن ليس من العدل ولا من الإنصاف أن يكون ترك فكرة سببا في انتقاص الكتاب والطبق به ، والتشجر منه .

ولكن الشيء الذي أحمده الله له هو أن عبد القاهر سبق بفكرته ، ولو أنه تأخر من علماء العرب فربما قال بعضهم : إنه سرق فكرته منهم .

\*\*\*

## رد على نقد كتاب :

« النقد الأدبي من خلال تجاربي »

بقلم : مصطفى عبد اللطيف السحرى

لم أدهش عندما وقع بصري على نقد الدكتور « القينى » لكتابي « النقد الأدبي من خلال تجاربي » الذي حاول أن يجوده من كل حسنة ، وعذب ذكاه لعارضة كثير من آراء الدكتور فيه ، فالدكتور قينى يجرى في نقده على نظريات استقصاها من العرب ، وتعصب لها ، بل مدعا الفيلسوف الأخير في نقدها وكان أحدا من الكتاب والنقاد لم يطاوله فيها .

والدكتور آراؤه النظرية ، ولنا آراؤنا التي فيسناها من أمة النقاد ، وترسخت لنا من الممارسة والتجربة ، والتطبيق أمدا طويلا ، فليس غريبا أن تختلف معه دائما ، لأنه يعيش في سحابة النظرية ويمشى في واقع التجربة والممارسة . بعدد أن استنظرنا آراؤنا منها . وبعد أن توسعت نظرتنا النقدية فلم نتقيد بنظرية ، لأن النقد كما قلنا « ص ٩ » أكبر من أن تعيه أو يفهمه منهج وحداني .

ولكن الدكتور الناقد يحاول أن يشكك القارىء في معرفتنا أبسط البيانات النقدية ، فالتجربة الشعرية التي كنا من بين أوائل الكاتبين عنها والتي مارستها في شعرنا ، غامضة

المفهوم لدينا ! وكل قنينا لديه في هذا أننا حاولنا أن نكشف من الآراء الجمالية والنظريات النقدية الصائبة للنقاد العرب القدماء ، ومن بينها قولنا ص ٩ :

« أن ما نسميه بالتجربة ، قلما هو شيء تخيلوه وإن لم يسموه ، وشاهد ذلك نجده في قول الأدباء النقاد عبيد القاهر الجرجاني .. »

ومحاولة الربط بين النقد العربى القديم ، والنقد الحديث فليس يبدو أن الدكتور الناقد لا يطيعها ، ولكننا وظالمة من كتاب اليوم ونقاده ، نحملها بها ، وقد قلنا في ذلك ص ٥ :

« أننا نجد في النقد القديم آراء وظواهر نقدية وخواص جمالية كتبها كتابنا ونقادنا منذ حوالي الألف سنة تتلانى مع نظرات وآراء نقاد العصر الحديث . وتقوم على مناهج نقدية معتبرة . »

« ولا ريب أن القرون الخصبة في التفكير تمد أيدىها إلى أشياها في الحضور على التباين والاختلاف ، كما يقول المشتري الطليح عبد الكريم جرماتوس ، فنفسر أحكامنا متشابهة بل متشابة كأنما الصوت وصداء » .

ولم نشأ أن نتعصب لرأينا ، بل رجعنا إلى بعض كتب المعاصرين ، ومن بينهم نذكر كتاب « الأسس الجمالية في النقد العربى » للدكتور عز الدين إسحاق وكتاب « النقد المتجهى عند العرب » للدكتور محمد مندور ، الذي أتبنا بخاصة مركزة منه عن آراء الأمدى ومنهج الندى .

ولكن الدكتور الناقد لا يشاركنا في هذا الاتجاه ، متعصبا للنظريات التي يدور حولها .

ومن آيات هذا التعصب الجرى وراء الغربيين أو الشرقيين في القول بسيادة الصورة وإلزام العمل الأدبي يقوم أساسا عليها ، وقد قلنا هذه المقالة ، وذكرنا أن القصيدة قد تقوم أساسا على فكرة كلية تنقسم إلى أطرافها فقرات جزئية ، وأننا بمثال لذلك « قصيدة » « عن السماء » للدكتور أبى شادى ، وتأييدا لرأينا أتينا برأى الناقد الإنجليزي الجير كومب H. coombs في كتابه « الأدب والنقد Literature & Criticism » حيث ذكر في هذا الكتاب « ص ٨٦ » أن القصيدة قد تقوم على فكرة كلية دون صور ، ولكن الدكتور الناقد ، أخذ يعذب ذكاه ليكشف عما فيها من صور !

ويبدو أن الدكتور يخلط بين الصورة والتصوير أو التخيل ، وأنه وقله من القدرين الغروا بهذه الناحية غراما شديدا ، ولنا غنى التعصب لرأيه حاول الدكتور الناقد أن يقول بل قلنا : لا نعرف مفهوم الصورة بالمعنى الفني والفلسفي بل بالمعنى العلمى ، وتجاهل ما قلنا ص ٨٤ .

« أن الصورة الشعرية تقوم بدور مهم في الشعر الحديث ، وقد أصبحت في كثير من أنواع الشعر لبنة من لبناته ، لا أداة لنقط من أدوات التعبير . »

« ولكن نرى الصورة دورها لابد أن تسير الانفعال وجود وتساوق مع الفكرة . »

وقد أتينا بنماذج كثيرة للتدليل على ذلك ، مما يفند ما ذكره الناقد .

ومما يشجى حقا أن الدكتور الناقد عاب علينا إطلاق الأحكام العامة دون تحليل وتحليل ، واستشهد في هذه القول بآرائنا ذكرنا أن من معايير النقد التجريبية الشعرية ، ومواصفة الصياغة لها ، وتجاهل ما قلنا من الوجهة الفنية ، وعن الانطلاقات الشعرية ، والفكر الشعرى ، والصورة الشعرية ، والوسيقى الشعرية ، وقد استغرقت من الكتاب ٢٢ صفحة !

وما سجلناه في فصل مناهج النقد واتجاهاته ، فأبنا مقاييس الحكم على العمل الأدبي ، وهو القياس الفنى للإبداع الشكلى ، والقياس العربى للحظية ، والقياس المعيارى للمحتوى

(١) المرجع السابق ص - ٢٢ - ٢٤

(٢) المرجع السابق ص ٢٢٦

وليست هذه اشادة ولكنها تقرير حقيقة ، وواقع ، ولم نشأ أن نخرج هذا الشعر النضالي من ميدان الشعر ، فله قدره ودرجته ، ولكتا بالطبع لا نقلعه على الشعر الغني الذي يتناول المشهد السياسي أو القومي ، وقد ابتنا ذلك في الكتاب « ص ٢٦ » عندما تناولنا قصيدة الشاعرة نازك الملائكة « ثلاث اقنيت شيعية » والتي قلنا بخصوصها « انها تروى فيها تجربة سياسية اليمية جعلتها يمد ثورة ١٤ تموز عام ١٩٥٨ » ، وانما تناولت هذه التجربة تناولاً غنياً ناعماً غير مباشر ، فابتنت ان الشعر قادر على تناول المشهد السياسي تناولاً غنياً مدوراً » .

ومن احوال الدكتور الناقد الجافية للفكرة التي اردنا ايلانها، قوله اننا نعتد بالقصصون والقيم النبيلة ، دون غيرها ، في مجال حديثنا عن وجوب وجودوجه نظر فلسفية ثابتة للاديب والشاعر ، والفكرة التي جلبنا حولها هي عدم تقديب الاديب والشاعر بين قيم سامية ونزالية ، وقصراً نتقني في هذه الزاوية على القيم الوضوعية ، التي ينبغي أن يعتنقها الاديب أو الشاعر ، فقلنا ص ١٠٨ :

« فالشاعر أو القاص الذي يمجّد طائفت الإنسان وامكانياته في قصيدة أو قصة ، لم يخر من شأنه ويظهر نفاعته في أخرى . هو شاعر خاو مذهب الانبياء ، وللناقد أن يثلم أعماله . والشاعر الذي يتغنى بالقيم النبيلة كالسور الخلقى والسعادة الاسرية ، والطبعية ، ومحبة الغير في بعض قصائده لم يتحول الى مأسرة الانبياء او الفرقة الجنسية والروحية ، وما اليها ، حر شاعر أجوف ، وللناقد أن يثلم اتجاهه المذهب .. »

ولا نجد في هذه الاقوال اية مؤاخذه . ولكن الدكتور الناقد يناهض ما نلصق اليه ، وهدأتنا من الاعراب من التفاسير ، والامال الجائفة ، وموانئ الصفوف والاحلال ، وان هذه النواحي من الادب الخالص .

وبهذا يعود بنا الى نظرات الفن للفن ، وما اليها مما لا تته الحسن ، وما قاله بنشوت تروتييه ، وغيره ، ونسى اننا في عصر بناء والوجد ، وان الفلسفة التي ينبغي علينا انتقادها ، او وجهة النظر التي يجب علينا السير في المسار الاجابي البتة ، ومع هذا فاننا لم ننفق الادب الخالص ، والجمال الجمالي الخالص من التقدير ، وقد البتينا ذلك في جملة مواضيع من الكتاب ، ليرجع اليها من يشاء ، كما اتينا بعدة نماذج للشعر ذي القيم البتة للشاعر المجيد محمود ، وابنا اوفوا ، ولغيره من شعراء النضال ، ويؤسفني ان كاتب المقال اجزأ من المجموعة التي سجلناها ، ثلاثة أبيات ينكر فيها شاعرية محمود ابو الوفا ، لانه يجعل القاعدة الاصولية في النقد ، وهي ان الكل قد يعوض عن الجزء ، ولو كان كاتب المقال قرأ « عنوان التشديد » لا تهجم على صاحبه هذا التهمج العنيف .

ومما عجبنا منه ان كاتب المقال ، وقد عند بعض التماذج الشعرية معترضاً على اشادتنا بها ، ومن ذلك قصيدة « جمل » التي وصفنا اتجاهها التآزري ، وابنا موضوعها ، وراح في خلدنا انها قصيدة خفيفة ، ونرى انها قصيدة قتيصة ، صدرت عن نازية ، وقفاية ، وعبرت عن مدلول عام ، ولا ندرى ماذا يريد الكاتب ان نقوله في مقام المرئى اكثر من ذلك ، وهي ان الكل قد تغيت القصيدة كما يفعل الجماليون أم ماذا ؟

وقد قلنا في بيان متعتها اننا لا نجب هذا التفتيت بل ننظر الى العمل الادبي ككل ، وكذلك فعل الكاتب في تناولنا لمغصية الشعر الشعبي عبيد بدوي ، وهذه المغصية لنهنا عن قراءة شعر ألقب شعراً للعصرين ، الذي يتراوح بين البساطة الموضوعية ، والتعقل ، والخفاء ، فهذه البصرية الى ان شعر هذا الشاعر يخالف هذه الاتجاهات ، ويجمع بين العلو والواقع ،

او المصون في علقه او عظمه « ص ١٢٢ » وما انتهينا اليه في آخر الكتاب ص ١٧٠ وما يصحها ، مما احتواه الكتاب « من تناول للتجربة الشعرية ، وبتله القصيد ، وادوات البناء من لفظ وصورة ، وما يتسم به من قوة او ابداع وما تصنف به الصورة من صلة وثيقة بالتجربة ، وغرب من الحقيقة دون ترويض بعيد ، وتكيل غير مقبول ، ومن تسليح القاصدين وجود نظم موسيقى مسابر للانفعال او الفكرة ، ووجود حركة درامية ، وموالة لهذه الانفعالات ، ثم مادة القصيدة من قيمها على انفعال او جملة انفعالات ، او فكرة وما ينبغي أن تسم به الفكرة في شعور بها واحساس ، لا سرد لها وتقرير ، وكذا الاسلوب وسامه من وضوح وبساطة وملاحة .. »

فاذا كان الدكتور الناقد يعتبر يتحدث عن هذه الامور كلها احكاماً عامة ، فليقل لنا ما هي الاحكام المحددة الخاصة التي ابتكرها ؟

واشهد ان الدكتور الناقد غاض حديثاً في الرمزية وكشف عن مقدرة غير متكورة في فهمها ، وذكر المصانعي التي قصد اليها الشاعر « خليل حاوي » في قصيدته « الناي والريح » وما قصده البياتي في قصيدته « صخرة الاموات » وغيرها .

ولكن الذي لا نوافقه عليه هو انه قطع برأيه في معاني هذه القصائد قطعاً حاسماً . ولم يقل ناقد بصير ان القصائد الرمزية يمكن ان يقع فيها برأى فاضل ، وقد ابدينا رأينا في هذه القصائد ، ولكل رايه ، ولكن ليس لناقد مهما يكن ان يحمل عمدا الاستاذية لآخر له مغامراته النقدية ، او ان يقيم نفسه فيما على معاني الرمزيين التي يسفل في انتباهها اكبر الناقد ، ولعلهم مكثا ، والتي قلنا في هذا الصدد ان تعرف هذه المعاني يسفل فيها الناقد ، ولا مفر من قيامه بمطالعة خلق جدي لمفاهيم العمل الرمزي لما يردد فيه من اراء افكار ، قد يختلف ناقد من ناقد في التظن اليها بحسب عبق تفكيره في القوي ونهيلة النفس للمفارقة في احوالها ص ٢٨ .

ولكن نالفتنا يابى علينا ذلك ، كما يابى ما قلنا في تصريف المفاهيم الرمزية الى استبعاد العقل الباطن ، والوالد بالخص ، ليلطف ما يمكن فيه من دور .

وقد الدكتور الناقد عند هذا القول ، وظن اننا في الكشف نقصر على ابداعات العقل الباطن ، فقلنا ، وليكنه او رجع الى ص ١٤ ، لوجد اننا قلنا ان الرواة التنددية الحقة هي قراءة تعاطف لنشئ نكهة العمل الادبي ، ثم قراءة استراق ، وهي فترة الحضانة التي يفرغ فيها كطل الباطن ، اراء افكار ، عجيبة ، اراء يتجنب الناقد من انتباهها الى ذهنه ، ولا يدري كيف ومن اين جاءت ، وكثما في جوانحه مفتاحيس روحى . جذبها ..

ومعنى هذا يصريح العيارة ، ان مايولد العقل الباطن ينتق الى الالحان ، والذين يشكلها ، ويدون ذلك ، فلن يخلصق الى حمل نقدي بدماء .

وفي مقال الدكتور الناقد احوال جاني فيها الخصاقي التي سجتاجها في الكتاب ، مثل قوله : اننا قسمنا الفلسفة الى فلسفة عقلية ، والحقيقة انها فلسفة عقلية ، واخذ يفتد هذا القول دون تأكد مما اوردها ، وقوله « اننا تشيد بالشعر ذي المصون الاجتماعي المباشر » ، وكلمة الاشادة لم تصبر منا ، ولكتا قلنا ص ١١٤ :

« وهناك من الشعراء كوكية اعتنقت مبدأ الادب للمجتمع ، ووعيت كل طائفتا لخدمة الشعب ، وشعرهم في هذه الناحية كان اظهير شعراً حاراً متحمساً موالماً لقائمه ، ومثل هذا الشعر لا يستطاع قياسه بالقواعد الفنية التي تطبقها في باقي انواع الشعر » .

وأنه ابتعد عن البساطة والتقليل ، كما وسعنا قصيدته « من الماني اللاجين » وأصبح من ذلك وقتته عند قصيدة « عندما قتلت حبي » التي شرحنا ما تنطوي عليه من الصلوات متنوعة ، ولكنه أبى أن يكثف من ذلك فيفيض في شرحها ، والوقف موقف عريض وبيان للانفعالات الشعرية .

والحق أننا حاولنا أن نستفيء بهذه القدرة النقدية الثلاثية في فهم الكتاب للصورة الشعرية وللرمزية فشمعنا بأن قصيدة « كن جيلا تر الوجود جيلا » وبعض أبيات اللغز قال أنها تصويرية ، ولم نجد فيها هذه التصويرية ، بل أنها فكرة معقدة ، كما عجبنا من حكمه على قصيدة « الرجل الذي كان يفتي » فقد رأى أنها فسحة في رموزها ، ونحن نترك الحكم على هذه القصيدة للناقد .. ونرى أنها من أبداع القصائد في رموزها ، ونسجها وحركتها وليرجع إليها من شاء في الكتاب ص ١٠٢ . ولستأ نزع أن كلمتنا فاصلة في الأعمال الأدبية ، فالكلمة الفاصلة في النقد ، كما قلنا ص ، لم يقلها أحد إلى اليوم ، أو بعد اليوم .

ولكن كاتب المقال لا يرى ذلك ، بل يرى أن كلمته فاصلة في كل شيء ، وفي كل رأى .

ومما أبتسمنا له وقفة كاتب المقال ، عند التنسج الذي ارتضيناه ، والذي سرتنا عليه سيرا علميا ، فقد استعمل مقالته بأن « الموضوع غامض موزع شتيت » كما يقول ، وقد تمكننا من أن نلم أطرافه ، وتحدثت في مواضيع من محاولتنا النقدية في وسط تجارب النقد الآخرين ، وسجلنا هذا التنسج في أول الكتاب ، حيث وضعنا أننا ستقوم بلم شمت تجاربنا وسط تجارب أساتذة النقد ، ونظرياتهم ومذاهبهم ، وكردنا ذلك في آخر الكتاب ، فليس لكاتب المقال بعد هذا أن يفتح متوجسا آخر ، ولكن الأصول النقدية تقضي بتبهم متوجسا ومحايسنتا عليه ، وقد لحنا إلى ذلك في الكتاب في ص ١٦٦ أو جاء فيها :

« وإرام علينا أن نفهم الطريقة النقدية التي سبى عليها الناقد وأن نقدر نقده على هذا الاعتبار ، وأن كنا نختلفه في نهجه واتجاهه ، فليس لنا أن نجهل جمالي يميل إلى البيت من الرخصة في العمل الأدبي أو النكهة التي تفوح منه ، أن يبرى على ناقد اهتم بالموضوع الاجتماعي أو الأيديولوجي مع مراعاة فنيته .. »

ولا نرى هذا المجال مناسباً للتعقيب على ما جاء بمقال الكاتب ، فلستأ نجد أية لغة في ذلك ، ولكن الذي دفعنا إلى كتابة هذا الرد هو الجهر لكاتب المقال بأن مقالته خرج من جادة النقد البصير ، لأنه صغر من الفعل غائب ، وأقول عن موجدة ، فلستأ اعلم أن بيتي وبينه أية موجدة وأنه لم يراع أول شروط النقد وهو التعاطف مع العمل المنقود ، وبيان ما فيه من حسنات ، أو على الأقل التعريف بما وهاء ، ولو فتح قلبه ، لوجد أن به بعض الفصول التي تستلزم التعريف بها ، وفصولا أخرى غير مسبوقة ، ووجد تنوعا شعر أكثر من أربعين شاعرا من شعرنا التنوع ، ووجد خلاصة مركزة ورأينا في كتابنا السابقة ، ولكنه لم يفعل ، فقد مقالته المبدأ الأساسي للنقد السليم ، ولو كان كاتب المقال قرأ الفصل الذي كتبناه عن « النقد كتنسج وخلق » فقرأه فتمعن لعاسب نفسه حسابا مسيرا على ما كتب ، وقد قلنا في هذا الفصل ص ١٤ :

« ويقف الناقد بين القراءة الثانية متوجسا جديدا ، متوقف الإنسان الحازم لدى القلب الكبير ، الذي يماثل صدقته ومدوم معاملة مائة متصفة ، ليظهر بحسناته أو حيروته أو يهسي يهده الأخيرة ، وأتصد بيهمس ، أنه يذكرها في أدب ورقق ولين ،

فليس الناقد في اعتقادي إلا « جنتلمانا » وليس جزارا يمزق لحوم السكب ، وما كانت لتقدرات أي ناقد كبير جامدة ولا غاسلة ، قد يخطئ ، وقد يسبب ويقتل تقديره أو تقويمه في بوقنة النقد ، فيكتشف زيف نقده ، وهوان مدعنه ، ولست أشك أن أفضل فضيلة يتحلى بها الناقد هي التواضع » .

ولو كان كاتب المقال قرأ في أمان الفصل الخاص بسعات الناقد وميزانه ص ١٥١ ، لتلطج القلم في يده وقد جهاد في هذا الفصل :

« وأولى هذه السمات هي قوة خلق الناقد ، وتقصد بقوة الخلق ، هذه القوة التي تنطوي على تزاوة الناقد ، وابتعاده عن التحامل ، فالرجل القوي الخلق هو الناقد دائما على كبح جماح انفعاله وعواطفه والذي ينزع إلى الحقيقة ، وبمحسب من أجلها » .

« وبهذه القوة يتنادى المتقودون هوائية الناقد والحرارة ، أو نزومه إلى الهدم » .

« قم ذا رأينا بعض النقاد يطلقون الأحكام المنحرفة ، الهوائية على أعمال مقدورة ، ويحاولون هدم شهرة الآخرين في لذة وحشية ، وأمثال هؤلاء ، لا يخدمون الأعمال الأدبية ، ولكنهم في الواقع ، يكشفون عن التواهم النفسية ، ولقداهم إذا طابت للساديين فأنها تجلب استياء القراء الأسوياء » .

ولو كان كاتب المقال يبني تصحيح مفاهيمنا ، وإن نستعمل إلى أرائه ، لخلنا مقالته من الإلغاف والمعبارات المؤذية المنفرة من أمثال : السطحي ، والعاصي ، واضطراب التنسج ، وإن أحكامنا لتدخل بحال في نطاق النقطة . فلوذا كانت لدى المؤلف مراجع تقول بما قاله فليحرفها لأنها معقدة ، وغيرها وغيرها مما ورد في المقال ، وآره أن الأثر » .

ومثل هذه الإلغاف واجناسها تجعل المتلقي يفر نفوسا من توجيهاته فيما تركه صائبة ، ولا تسو بحال إلى أية مشاركة وجدانية ، وأما لتضمني عليه ألا يتراخ إليها ، حتى عندما يطالبه نقديا أصلا من تلاميذه ، وهذه ناحية سيكولوجية وتربوية لا تخفى على فطنته .

كما لا يخفى عليه أيضا أننا في وقت نحن أحوج ما نكون فيه إلى التعاطف والتعاون والإخاء الأدبي ، وإن نهجر إلى غير درجة روح الثقة والسادة النقدية التي لمسنا أثارها الويلة على كتابات بعض أدبائنا السابقين ، وأن نؤمن بأن الواهب موزعة على ذوي الحواجب العالية ، وذوي الحواجب الواضحة ، وقد سجلنا ذلك في كتابنا القنرى حيث حيث قلنا في خاتمته :

« وأود قبل أن أتم ، أن أتبه إلى الأدباء العربى في هذه الآونة في أشد الحاجة إلى النقاد الكبار القلب الذين يشرع إلى إبراز ما في أماننا الأدبية المنوعة من آراء قيمة، وتقنيات جديدة ، الناقد المثقف الذكى الذى يبني تطوير الفكر العربى وتغيير التقاليد البالية التى تعيش فى البيئة العربية .. الناقد الذى يدفع الأدبى المنتج إلى الامام ، وينصف الشاب الموهوب ، ويذكر الانتاج الأدبى والفكرى لخبر المجتمع العربى الذى تنوق إلى غيره وتقدمه وإسعاد » .

ولست أجد خيرا من هذه الكلمات ختما لهذا الرد ، الذى لم أرد به دفعا من كتابي ، ولكن أردت به في الخلاص حماية كاتب المقال من نفسه ، مع عطف قلبه ، علما بقول الله الكريم : « ادفع بالتي هي أحسن » فإذا الذى بينك وبينه محاولة كانه ولي حميم » .



## ”هيروشيما.. حبيبي“

في المخدع .. حيث يفنى الرجل في المرأة ، والمرأة في الرجل .. ويصنعان الحياة من دمهـما وأعصابهما واتحادهما في كيان واحد .. المرأة فرنسية جاءت الى هيروشيما تشترك في فيلم يدعو الى السلام ، والرجل ياباني من أبناء المدينة المنكوبة فقد كل أهله في تـوان مع مائتي ألف قتيل ، وثمانائة ألف جريح ومشوه في أبناء بلاده .. عدا أصناف التشويه والعقم والعجز التي توارثتها الأجيال .. فهل يستطيعان أن يبتعدا عن تلك السكـارثة الرهيبة ، حتى وهما في قمة متعتهما وسعادتهما ؟

- لقد رايت الدمار الذي حل بالمدينة ..
- لا ، أنت لم ترى شيئا ..
- لقد زرت المستشفى ورايت ما فيها ...
- لا ، أنت لم ترى شيئا ..
- زورت المتحف ورايت الصور والبقايا والنفايات والنسائل المظلمة ..
- لا ، أنت لم ترى شيئا ..
- رايت اللائح الحقيقية التي صورت عقب التفجير مائة ورايت ..
- رايت ..

ويصر الشاب الياباني على أنها لم تعرف شيئا ، ولم تر شيئا .. فالرؤية السطحية الخارجية لا تعني أن الإنسان قد رأى الألم الحقيقي وعذوبته .. أن المعرفة لا تنبع إلا من داخلنا ومن خلال معاناتنا .. ومع كل جملة تنتقل من الجسدين الجميلين العائرين الى جسد فتاة مراهقة يحترق لحمها ويتساقط شعرها .. أو امرأة حلعة مشوهة تحمل بقايا طفلها .. أو غير ذلك من مشاهد التشويه والدمار التي خلفتها أكبر مذبحة عرفتها البشرية .. ولابد أن تحدث هذه المقابلات المتناقضة الصارخة أثرها في نفسك وتهزك من أعماقك ..

والحق أن المرأة كانت قد رأت وعرفت لانها سبق لها أن عانت .. انها ترقبه وهو مستلق في الفراش ، وتركز عينها على يده وهي تنقبض وتنفرج ، وترى فيها يدا أخرى كانت تنقبض كذلك ، ولكن من الألم .. ذات يوم بعيد .. هناك في « نيفير » بفرنسا مات صاحب اليد وكان يعني لها كل الحياة .. كان جنديا ألمانيا ، ولم تكن قد جاوزت الثامنة عشرة .. كانت تجري اليه في الغابات وبين الخرائب .. ثم في حجرتهما الصغيرة بعد ذلك .. حتى قتلوه وتقلصت يده بين يديها وجثته ملقاة على الرصيف .. هناك في « نيفير » .. وبتداخل الماضي في الحاضر ويمتزجان داخل المرأة .. وعلى الشاشة - ويصبح هناك حب واحد ورجل واحد ومأساة واحدة .. هذا الياباني هو نفسه الجندي الألماني .. وهل يهم اسمه أو شكله ؟ وهل يغير من الأمر شيئا ان كان ألمانيا أم فرنسيا أم يابانيا ؟ .. انه الحب والرغبة والأمل .. والحياة كلها حين تتجسد في شخص واحد .. وكما قتل مرة ، سيقتل عما قليل مرة أخرى .. فبعد ساعات تتركه وتساقر الى باريس حيث عملها وزوجها .. وهو الآخر متزوج ، وكان من الممكن أن تكون تجربتهما مجرد متعة ليلة عابرة .. ولكن الصدق وعناصر المأساة المحيطة بهما والكأمة في نفسيهما تسلمت الى التجربة وفرضت نفسها عليها وحولتها الى قصة حياة ، بل قصة الانسانية المذبذبة كلها .. تبدأ وتنتهي في ليلة واحدة .. والمعنى الكبير الذي تخرج به من هذا الفيلم الانساني أن الحب الصادق هو العلاج الوحيد لشرور الانسانية وآثامها ، وأن هذا الحب لكي يعيش ويزدهر ولا يتحول الى مأساة لابد أن يستقر السلام وتنقضى الحروب ..

واذا كان ثمة فقد يمكن أن يوجه للفيلم الرائع الناضج في اخراجه وتصويره وحواره وأهدافه ، فهو أن فكرة الحب قد اختلطت فيه بالجنس بصورة مبالغ فيها بعض الشيء ، وأن مأساة البطول الياباني لم تعرض بنفس الوضوح والعمق الذي عرضت به مأساة البطلة الفرنسية .. اللهم الا اذا اعتبرنا مأساة هيروشيما الجماعية هي نفسها مأساته ..